BIANCO E NERO

ANNO II • VOLUME III • PRIMO SEMESTRE 1938-XVI

Segnius irritant animos demissa per aurem
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus et quae
Ipse sibi tradit spectator.

(ORAZIO - Ad Pisones, v. 180 e segg.)

QUADERNI MENSILI DEL CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

INDICE GENERALE DEL VOLUME III

(PRIMO SEMESTRE 1938-XVI)

Il numero romano indica il fascicolo, l'altro indica la pagina. I nomi ed i titoli in carattere più piccolo appartengono alle rubriche.

INDICE PER MATERIE

GENERALITÀ E VARIA

ESTETICA E STORIA

PRODUZIONE E INDUSTRIA

TECNICA

I LIBRI

I FILM

RUBRICHE E FUORI TESTO

FASCICOLI SPECIALI

Fascicolo doppio II-III:

L'ATTORE

Saggio di antologia critica a cura
di LUIGI CHIARINI *e* UMBERTO BARBARO

INTRODUZIONE

CLASSICI E NEO-CLASSICI

ROMANTICI

Fascicolo VI:

UNA GRAMMATICA DEL FILM

di Raymond J. Spottiswoode

Traduzione dall'inglese di Aldo Paolo Filippino

DEFINIZIONI

BREVI CENNI SULLA STORIA DEL FILM

I GENERI NEL FILM

TECNICA DEL FILM

1. Analisi

TECNICA DEL FILM

2. SINTESI

CATEGORIE DEL FILM

INDICE PER AUTORI

BIANCO E NERO

ANNO II • N. 1 • 31 GENNAIO 1938-XVI

Segnius irritant animos demissa per aurem
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus et quae
Ipse sibi tradit spectator.

(ORAZIO - Ad Pisones, v. 180 e segg.)

QUADERNI MENSILI DEL CENTRO
SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

Gli scrittori nel cinema

Comincerò col dire che non vorrei avere scritto una sola riga se sapessi di aver provocato nel mio lettore delle emozioni appena d'ordine estetico, cioè estrinseche in fondo ai suoi interessi profondi, senza presa sulla sua storia d'uomo e di cittadino. Parlare per tutti e giungere a tutti: o la funzione dell'arte resta insufficiente e inadeguata.

Il cinematografo può questo: ecco una forma d'arte nella quale chi abbia qualcosa da dire può essere sicuro di non dirla solo pei pochi; ecco un linguaggio che può permettere il contatto con la massa, anche la più distratta e lontana. Siamo d'accordo: lo scrittore italiano ha ancora un difetto: è gelosissimo di sè e della propria incolumità: anche i meno altezzosi di noi e più umani, difficilmente ci staccheremmo dal nostro clima per osare passi e contatti che rappresentino una esperienza nuova, con probabili contaminazioni e soggezioni. Ma è anche vero che tutti o quasi crediamo poi all'eticità dell'arte: qualcuno partendo da questa convinzione ha perfino rischiato di non essere preso sul serio: si sa bene come certe correnti ancora disperatamente chiuse in una concezione che crede alla bellezza per sè stante, tengano tuttavia il campo e tenacemente, anche se vanamente lo difendano.

D'altra parte c'è poi quello che chiamerei una sottospecie dell'arte: la quale funziona e agisce allo scoperto e abbastanza sicuramente: è sfacciata, si sa aprire il passo, ha commercialmente, praticamente fortuna: chi vorrebbe correre il rischio di essere confuso con essa? Credo che il problema sia tutto qui: il cinematografo non ha chiamato molti scrittori degni di questo nome; ma se anche li avesse chiamati, la storia di questi anni (giustamente *Bianco e Nero* nomina quattro o cinque scrittori di prim'ordine rimasti tutti delusi dalla prova) era al riguardo talmente indicativa. Il difetto, come al solito, è nel manico; i produttori di film sono come certi editori o direttori di effemeridi a grande

tiratura: i quali dicono allo scrittore: dateci dei romanzi o delle novelle dove ci sia molto amore, dove si svolgano dei fatti colorati e vistosi, dove magari caschi un pizzico di giallo: e non scrivete per amor di Dio col vostro stile, scrivete pianamente, facilmente, scioltamente (che è quanto dire anonimamente).

Dovrebbe accadere il contrario; lo scrittore che ha uno stile ed ha una fantasia non volgari dovrebbe essere chiamato proprio per queste sue qualità insolite e personali: tra tanta piattezza e volgarità, una voce finalmente che dia il senso di una civiltà letteraria superiore; il pubblico sulle prime storcerà la bocca, ma finirà coll'educarsi al meglio; se quel tipo di letteratura anonima e deteriore che oggi è ancora gradita e cercata, non fosse cercata e vezzeggiata, scomparirebbe da ogni pagina o foglio stampati. Difetto di eticità e di civiltà; ritardo psicologico e morale; mancanza soprattutto di una coscienza civile e fascista? Pensiamo un momento agli effetti: il libro sano, il libro dello scrittore che è insieme artista e uomo del proprio tempo, o non ha lettori o pochissimi: chi si fermi alla produzione letteraria italiana di oggi che cosa vede, quale spettacolo ai suoi occhi? Mettiamoci nei panni di uno straniero, d'un osservatore occasionale che cerchi una letteratura corrispondente alla vita intensa del nostro paese: l'Italia dà politicamente e civilmente un continuo esempio di serietà, di consapevolezza, di potenza: ma dov'è la sua letteratura?

Le vetrine librarie sono piene di romanzi per tre quarti non artistici, le edicole di riviste e di effemeridi non per tre quarti, ma totalmente rigurgitanti di roba frivola, minuta, di una vera e propria paccottiglia letteraria: dov'è la letteratura italiana del tempo fascista? Bisogna avere il coraggio di dirlo: anche le cronache dei giornali di rado segnalano il libro d'un qualche significato; manca una critica attenta, la recensione è per chi sa cercarla, per chi sa inseguirla; e non sono mai gli scrittori veri quelli che si impegnano in questa impresa: gli scrittori veri non bazzicano nelle redazioni ed odiano a morte il soffietto. Lo straniero, lo spettatore occasionale restano sempre delusi: quando lasciano l'Italia, confessano di aver visto un paese invidiabilmente vivo e robustamente attivo, ma se debbono parlare della letteratura, non possono dire altrettanto: non c'è una letteratura in Italia.

E non è vero: ci sono degli scrittori potenti e vengono alla luce dei libri degni del tempo mussoliniano e fascista: nascono tutti i giorni delle opere che onorerebbero qualunque letteratura. Ma lo spettatore

occasionale non può rintracciarle: esse sono nascoste sotto lo spesso strato di quelle altre: e non ci sono, ripeto, dei segni indicatori da nessuna parte: bisognerebbe che lo straniero trovasse dei mèntori, delle guide: da solo non si raccapezzerà mai.

Altrettanto si può dire del cinematografo: per un film che nelle intenzioni e nell'esecuzione porta alla luce la nostra capacità tecnica ed inventiva con chiarezza e nobiltà, troppi altri ne appaiono o frivoli o insufficienti: e questi sono i più vistosamente sbandierati, ci si sbatte anche senza volerlo. E, lasciando da parte lo spettatore straniero e occasionale, si è mai pensato agli effetti di questa roba sul nostro stesso popolo, sulla nostra stessa gente? Un film storico, anche se non è riuscito artisticamente, ha almeno una funzione didattica e educativa; potrà essere brutto, ma non sarà mai nocivo. Ma un film comico-sentimentale di quel certo tipo che conosciamo dà allo spettatore nostro, alla nostra gente popolana e provinciale, un'idea talmente falsa della vita borghese e metropolitana che è impossibile non riflettere sui risultati: è questa la vita della città, è questa veramente la vita dei grandi centri nel tempo fascista?

Trame abusate, drammi o commedie sempre logore: e almeno fosse salvo il tono, almeno il mezzo dove queste po' po' di sciocchezze si svolgono fosse umanamente e psicologicamente vero. Press'a poco, questi film corrispondono a quella certa letteratura di cui parlavo più sopra: cattivo gusto non solo, ma nemmeno nativo, spontaneo; si sente la seconda mano lontano un miglio; quei burattini non sono gente di casa nostra, si tratta di americani trasportati nel clima italiano, a cui s'è adattato il linguaggio italiano.

Raramente una passione veramente sentita, nostra: un accento veramente, schiettamente legittimo. È giusto questo, ed è giusto che il nostro popolo, soprattutto il provinciale, sia trattato così? Che gli si diano a bere, che gli si facciano credere tanto sfacciatamente e frequentemente queste bugie? Che, nonostante la vita seria e consapevole, a cui esso è tutti i giorni chiamato, gli si presentino continuamente questi specchi deformanti e menzogneri?

La piccola posta delle effemeridi di cui ho parlato indica a sazietà quale deleteria opera compie il cinema soprattutto nella gioventù femminile; e sì in gran parte questa disgrazia ci viene dal cinema americano, ma perchè noi col nostro non cerchiamo di neutralizzarne gli effetti?

Bisogna provvedere: abbiamo tutto per poterlo; e poichè siamo sul discorso, si dia una voce agli scrittori veri e degni di questo nome. Non è necessario limitare, per questo, il compito del regista: nè toccare gli interessi del produttore. L'uno e l'altro debbono soltanto credere che c'è una letteratura in Italia viva, consapevole, forte: e che si può lavorare con essa, onorevolmente e profittevolmente. Nessuna soggezione da una parte e dall'altra; una intesa armonica; poco si ricaverebbe da un contatto appena provvisorio e labile, da una non convinta comunicazione. Ma la fiducia deve essere in primo piano: lo scrittore sarà guidato, ma deve a priori essere creduto; che egli non senta, come finora è accaduto, una diffidenza iniziale che gli geli l'aria intorno anche prima che imposti la propria fantasia verso questo compito nuovo, ma onorevole.

MARIO PUCCINI

L'étude du Cinéma en tant que moyen d'expression

Seulement maintenant l'on commence à essayer de préserver les films qui ont eu une valeur quelconque dans l'évolution du Cinématographe.

La bibliographie du film reste très pauvre, et cela malgré l'importance du matériel, non seulement au point de vue social mais aussi au point de vue esthétique. Le nombre d'essais sérieux consacrés au film reste infime comparé, par exemple, à ceux consacrés au théâtre.

D'autre part, la critique cinématographique est, dans son ensemble, inférieure à la critique dramatique.

Même la pure documentation sur le film reste la plupart du temps, déficiente!

Voici un exemple frappant: — Ces dernières années une dizaine d'assez beaux livres est parue sur les décors de théâtre; pas un seul sur les décors de films. Cela ne veut pas dire que les décorateurs de cinéma n'aient pas fourni une matière pour le moins aussi intéressante que ceux de la scène, bien au contraire. — Personne n'y pense, dira-t-on, ou plutôt, personne n'a le temps.

Le cinema évolue si rapidement que ses techniciens, débordés, n'ont pas, les loisirs nécéssaires à l'établissement théorique des bases de leurs métiers respectifs.

Il y a bien quelques ouvrages techniques qui expliquent les fonctions de certains principes scientifiques: chimie, optique, électricité, appliqués au film.

Il y a aussi quelques livres sur l'histoire du cinéma, et même, tout dernièrement en Amérique et en Angleterre, quelques essais sur le rôle social du film, dont on arrive de plus en plus, à reconnaître l'importance.

Quelques études économiques récentes ont permis de faire le point sur les déplorables moyens d'exploitations internationaux et sur la necessité qu'il y aurait à donner aux producteurs indépendants des chances de pénétrer dans les grands circuits américains.

Ce qui reste irrémédiablement en arrière n'est pas moins vital: — c'est l'affirmation de l'indépendance grandissante du film vis à vis du roman ou du théâtre; c'est l'établissement définitif des caractéristiques du sujet cinématographique et de sa necessité dans le film de l'avenir. Et enfin, les bases de l'autonomie du film en tant que moyen d'expression.

* * *

Le film muet a été depassé sans qu'un seul ouvrage sérieux au point de vue esthétique soit paru sur cette première grande étage du cinématographe. Le film sonore a dû débuter par une sorte de regression vers le théâtre, causée par cette ommission.

Il y avait, cependant, à l'époque, une bonne douzaine de cinégraphistes clairvoyants qui se rendaient parfaitement compte que le son n'était qu'un pas en avant, qu'une nouvelle étape dans une évolution tout ce qu'il y a de plus plausible... — S'ils avaient eu l'opportunité de donner leur avis autrement que dans quelques articles épars, l'invasion de la horde théâtrale aurait peut-être été endiguée, et les débuts du « sonore » n'auraient pas été handicapés par toutes leurs conventions théâtrales et leur ignorance, — pour ne pas dire leur mépris — du film.

Pourtant il y avait déjà, tout comme aujourd'hui une volumineuse presse cinématographique; mais, il faut bien le dire, elle se soucie fort peu de technique, et, encore moins des éléments créateurs dans l'industrie du film.

— Cette presse est tributaire de la publicité demesurée, maintenue par l'incroyable organisation économique du cinéma actuel. Tant que cette publicité s'évertuera à brouiller les valeurs; tant qu'elle donnera plus d'importance à la curiosité des « fans » qu'au souci de créer un public véritablement interessé à la nouvelle forme de spectacle, des crises semblables à celle du début du « sonore » doivent forcémment se reproduire.

Or, il arrive que la couleur est un fait accompli; et que le relief, la suivra de près.

D'autre part, la télévision va, inévitablément, accroître la diffusion du film.

La crise prochaine sera donc la plus grave que le Cinématographe ait jamais eu à traverser.

Le film muet avait atteint lors de l'arrivée du son une telle maturité, que l'adaptation de ce perfectionnement, si elle avait été traitée avec de l'imagination et un sens de l'expression cinématographique, aurait dû se faire, non seulement beaucoup plus rapidement, mais aussi d'une façon bien plus complète. Au lieu de cela, on a pataugé pendant des années, et l'on peut affirmer que le film sonore n'a pas encore atteint aujourd'hui sa forme définitive.

Dans ces conditions, les difficultés du traitement de la couleur et du relief vont se trouver accrues. Pendant d'innombrables années la valeur cinématographique des couleurs, les nouvelles règles de montage, les rapports entre la couleur et le son seront ignorés aussi pertinemment que les possibilités sonores l'ont été.

De même pour le relief.

Et pour l'adaptation du film à la télévision.

* * *

L'un des apports les plus precieux, à l'heure actuelle, serait donc un compte-rendu, une sorte d'inventaire, aussi détaillé que possible sur le chemin parcouru par le film en tant que moyen d'expression autonome. La valeur cinématographique des derniers films muets étant assez claire, reste à étudier la période sonore, même incomplète.

L'un des éléments essentiels pour cette tâche est la revision de la composition de la bande sonore.

La plupart du temps le son se compose de: *a*) la *parole*, soit *dialogue*, toujours synchrone, soit *commentaire*, synchronisé lui-aussi; *b*) les *bruits*, que l'on commence enfin à orchestrer, donc à ne pas toujours faire suivre les images; et, *c*) la *musique*, qui se libère, de plus en plus, des soucis de synchronisation.

Nous nous trouvons donc dans une période de transition, où le synchronisme total du début n'existe que pour la parole et partiellement, pour les bruits. Or, le synchronisme a été l'un des éléments les plus nuisibles au devéloppement du film sonore...

* * *

Lorsque les américains nous ont donné les premiers numéros de *March of Time*, ce magazine filmé s'occupant surtout de questions politiques; nous étions enclins à sourire de la naïveté du procedé qu'ils employaient. Sur des images souvent indifférentes et sans rythme, un commentaire très dense, debité fort rapidement, arrivait à créer l'athmosphère voulue et à venir au premier plan, laissant les images, pour la première fois depuis le début du cinéma, servir de fond.

Depuis, nous avons cessé de sourire « et nous avons compris que *March of Time* avait enfin, inconsciemment, porté un coup définitif au seul élément sonore resté synchrone: la *parole*. Des expériences diverses avaient déjà prouvé théoriquement la nécéssité de l'asynchronisme pour le developpement du film sonore comme moyen d'expression. La réalisation pratique de *March of Time* a prouvé combien ce rapport entre la *parole* (commentaire) et les images pouvait être reduit à des simples associations d'idées.

Certes les mots ne doivent en aucune façon, créer des images visuelles, autres que celles montrées à l'écran. (Un curieux exemple prouvant l'erreur du procédé contraire, se trouve dans le poëme de W. Auden, écrit pour le film *Night-mail*, poëme que, d'ailleurs, par son rythme remplit parfaitement son but, disons, « complémentaire ». Le poëte dit, à peu près: « Dans la ferme tout le monde dort », etc.; or, comme l'on ne montre pas la ferme, cela distrait au lieu d'augmenter l'éffet dramatique des images du train que l'on voit à ce moment-là).

En ayant le courage de commettre des erreurs de ce genre, certains films de court métrage du G. P. O. Film Unit, à Londres, sont allés plus loin et ont prouvé que la valeur dramatique de la *parole-dialogue*, à l'écran est aussi en dehors du « synchronisme », tout comme *March of Time* l'avait prouvé pour le commentaire. Par exemple, dans un film de Len Lye, *Nor N W*, un jeune-homme, après une querelle, se décide à écrire à sa fiancée; sur un plan muet de lui, lorsqu'il regarde sa table de travail, ou a ajouté sa voix disant à peu près: — « Elle a de sì beaux yeux noirs ». Si une telle phrase avait été dite par l'acteur, comme au théâtre cela aurait été ridicule.

Cet usage de la voix non-synchrone a des possibilités infinies qui permettront le rétablissement du rythme cinématographique. Malheureusement il est employé trop rarement.

L'emploi du commentateur dans le film dramatique serait aussi tout indiqué. Cette sorte de récitant invisible aurait dû, tout naturellement remplacer les sous-titres du film-muet, et, là aussi, raccourcir l'action, entranée par les necessités du dialogue synchronisé.

Pratiquement, elle aurait permis des versions bien plus vivantes que celles obtenues par le « dubling » ou que les autres, obliterées par les traductions, en sous-titres, du dialogue original.

La structure même de ce dialogue cinématographique à laquelle on est arrivé par la pratique, est si directe, si « photographique » qu'elle n'admet aucune digression, aucune explication d'un fait qui a lieu ailleurs, ni aucune évocation, à l'encontre du dialogue scénique. La fameuse tirade décrivant la mort d'Hippolyte, dans Phèdre, aurait été impossible à l'écran, même debitée par le plus grand acteur. Nous employons donc ce dialogue établi d'une façon définitive, (surtout dans les films américains), avec ses nombreuses restrictions, sans qu'on ait jamais osé utiliser couramment ces moyens, permettant tous deux la solution des difficultés inhérentes à la nature même du dialogue: — La voix non-synchrone et le récitant: — On a preféré, plusieurs fois, revenir aux sous-titres du film muet.

Et, à cause de cela, ou n'a jamais pu sensiblement diminuer la super-abondance du dialogue dans les film.

* * *

Si un tel manque d'imagination existe dans l'usage de la *parole*, on peut affirmer que l'usage du *bruit* n'a pas été, jusqu'à présent beaucoup plus brillant. Il reste d'ailleurs en comparaison, presque irrésistant.

Pourtant, dès le début du « sonore », King Vidor, dans la séquence finale d'*Hallelujah* prouvait combien le bruit a des possibilités dramatiques infinies et une *perspective* qui lui est propre. *M*, le film de Fritz Lang jouait aussi sur d'autres principes, non moins prometteurs. Mais, hélas, on n'a pas fait beaucoup de chemin depuis dans les studios. On peut dire que les bruits n'est employé qu'incidemment dans les films dramatiques.

Dans la composition du film documentaire *Night-mail*, cité plus haut, il s'agissait, non seulement de créer cette *perspective* sonore nécessaire à l'écran et que la musique ne peut donner qu'exception-

nellement, mais aussi d'éviter la monotonie qu'aurait engendré le rythme du train indispensable pendant toute la durée du film. (Le scénario à établir décrivait le voyage nocturne d'un train postal à travers l'Angleterre). La solution adoptée a été la suivante: — Nous avons d'abord selectionné les bruits. Puis nous avons bâti chaque sequence avec sa *dominante*, qui la différenciait des autres. Inutile de dire que, dans ce cas particulier la composition sonore a dû régir, en partie, la construction même du film. C'est ainsi, qu'au début, dès le départ du train, nous avons montré les signaux et épuisé les bruits correspondants. Puis, nous sommes passé au train, vu du déhors, avec les sifflets comme note dominante, tout en évitant les arrêts aux gares, que nous avons condensés en une seule séquence « crewe ». Ici nous avons employé tous les cris et tous les bruits de wagonnets, locomotives ralentissant ou accélerant, etc. Pendant une quatrième séquence nous avons montré, toujours sur le rythme du train, des bruits orchestrés décrivant les régions industrielles traversées par lui. Ensuite venaient les intérieurs, accompagnés par un rythme simplifié, et attenué (batterie) sous quelques phrases synchrones, suivis par les appareils qui cueillent, au passage du train les sacs de lettres avec un grand vacarme, *ponctué* par quelques sifflets, nonsynchrones, juxta-posés à des gros plans de roues en mouvement. Enfin, après un court interlude musical sur le lever du soleil, toute une partie lyrique où des vers, scandés sur le rythme du train produisaient un effet assez saisissant.

On peut dire que la musique, dans *Night-mail* jouait un rôle tout à fait secondaire. Par ce souci: 1) de la *perspective* sonore, 2) par le choix des *dominantes* ensuite et, enfin, 3) par la ponctuation, nous sommes arrivés à un résultat qui permettrait, je le crois, d'envisager à sa suite l'utilisation du *bruit* dans le film dramatique.

Ce sont là, en effet, les trois principes fondamentaux, dans l'emploi des bruits à l'écran.

* * *

La *musique*, elle, à part les intermèdes tels que chanson ou danses; et un bref engouement qui essayait de synchroniser les mouvements des personnages et, qui, heureusement, n'a pas laissé de traces, se limite, en ce moment à servir de fond dans les films, à créer l'*athmosphère*.

Jusqu'à présent les deux directives principales suivies par les musiciens de film, sont: 1) le rythme doit suivre le mouvement intérieur des images et non pas le rythme exterieur de l'action même ou celui du montage; 2) la musique doit partir sans qu'on s'en rende compte, soit par un *fondu*, soit par la juxta position d'un *bruit* ou de la *parole.*

Or, il est possible de donner à la *musique* un rôle beaucoup plus important: — Si, dans la composition d'un scénario on alterne la *parole* et le *bruit* de façon à ce que ces deux éléments jouent leur rôle respectifs avec un maximum d'économie ou de discipline, on pourrait passer du bruit orchestré à la *musique*, qui servirait alors, au contraire, à souligner le fragment en question et qui deviendrait un élément d'emphase.

L'emploi des choeurs, soit parlés, soit chantés est encore exceptionnel. Il n'y a cependant aucune raison pour que l'orchestration musicale pour les films reste semblable à celle de la musique de scene. Contrairement à ce qui arrive au concert, ou à l'opéra, la même film demanderait souvent une composition d'orchestre différente pour chacune de ses parties.

En principe les musiciens s'évertuent à ce que leur *musique* ne s'entende pas. Ils s'évertuent encore à ce qu'elle soit fort simple. Cela n'est pas toujours juste, il faudrait, au contraire, qu'il y ait moins de musique mais que, mise à bon escient, elle puisse ajouter à l'effet, en être même la cause. Et que, s'il le faut, non seulement elle soit d'une grande complexité, mais encore, qu'on puisse l'éntendre pleinement.

* * *

Si j'ai suggeré que l'orchestration du *bruit*, essayée exceptionnellement dans *Night-mail*, fûsse généralisée, j'aurais dû ajouter que cette orchestration devrait englober ces trois éléments dont nous avons parlé: *parole*, *bruit* et *musique.*

Pour cela, l'établissement du scénario deviendrait, certes d'une grande difficulté. A l'heure actuelle le dialogue, synchrone, est établi d'abord, puis l'on place la musique, (le plus souvent lorsqu'on est à court de dialogue), et, enfin l'on prévoit les bruits un peu au hasard, comme ils se présentent... Le résultat est, forcément bien au déssous des possibilités existantes dans les sujets les plus commerciaux.

Le montage sonore et le re-enregistrement ne sont exploités que dans des proportions infimes comparées à ce que l'on pourrait en tirer

autrement et quoiqu'ils soient des éléments d'une importance primordiale dans la composition du son dans un film.

Voilà donc un tableau fort schématique de l'état du film sonore.

* * *

Les rapports du son avec les images, eux, sont plus difficiles à définir tant que le Cinéma ne pourra pas rompre ses derniers lieus avec le roman ou le théâtre. La solution serait peut-être, tout simplement, d'essayer de réaliser deux ou trois films sur des thème élémentaire, où le drame serait, autant que possible, d'essence cinématographique, et où toute les possibilité du sonore seraient, enfin, exploitées.

En tout cas, pour le developpement normal du cinéma, il est indispensable, et assez urgent, je le repète, que le film sonore soit complètement établi pour que l'on puisse adapter intelligemment la couleur, et ensuite, le relief.

En somme, disons que l'évolution du Cinéma a été jusqu'à présent une évolution purement pratique, ou plutôt que, par sa rapidité et par l'organisation économique déplorable de son exploitation, elle n'a jamais réussi à devenir une évolution consciente.

C'est pour cela que nous avons tant de fois preféré aux soi-disant efforts artistique des producteurs américains, le film courant, sans prétentions, le film de série... Oui, ce n'est pas toujours dans la super-production, confiée, selon le goût des magnats californiens, à un certain cercle de personnalités prétentieuses que l'on trouve, les meilleures leçons de cinéma.

Car c'est en essayant de rendre, avec un maximum de verité et une connaissance absolue des possibilités techniques du film — la vie — même, que l'on arrivera à établir complètement le cinéma comme un nouveau moyen d'expression.

ALBERTO CAVALCANTI

Dal romanzo allo schermo

Coloro che hanno amato il cinema come una nuova arte, una grande arte dell'età moderna, autonoma, tale da aprire impensate e varie strade alla ispirazione umana sentono una viva delusione tutte le volte che debbono riconoscere come lo schermo diventi sempre più una imitazione del teatro o una riduzione della letteratura.

Specialmente in questo secondo caso, siamo davanti a una deformazione del fatto estetico non indifferente, perchè un'opera letteraria, una di quelle opere che sono patrimonio comune dei popoli civili, gloria dello spirito umano, può venire trasformata, ridotta per milioni di persone in una maniera irriverente e che offrirà a coloro i quali per la prima volta vi si accostano, un'idea meschina o almeno insufficiente di una cosa così alta.

Un grande romanzo ridotto per il cinema può sembrare, anche quando non si tratti affatto di deformazione cervellotica, un'edizione ridotta, un sunto per biblioteche popolari o per scuole elementari, con illustrazioni mobili e animate.

Ma non bisogna esagerare: il bianco e nero talvolta può essere il potente interprete, presso le moltitudini di tutto il mondo, attraverso la sua espressione universale, dei grandi scrittori che hanno lasciato ai posteri erèdità eterne di gloria. Si possono vedere sullo schermo cose di Shakespeare, di Ariosto, di Cervantes che nella solitaria lettura non sono arrivate fino al profondo dell'animo a causa di tutti i mezzi di interpretazione potenti che la macchina e l'ingegno tecnico dell'uomo hanno a loro disposizione.

In quanto poi al romanzo, al racconto che sono miniera di soggetto per un film bisogna pensare che il cinema è un'arte ancora nella sua fase popolare, di grande divulgazione quasi pratica, divertimento per masse, e che la letteratura è un aiuto prezioso per tanti registi e

autori di pellicole: quelli che mossi da un sincero desiderio di vedere attuata sullo schermo l'autonomia, l'originalità, van predicando che occorre dare ad esso il libero giuoco della più sfrenata fantasia, quando hanno esposto in concreto qualche loro piano o ci hanno discusso intorno, han detto cose talvolta interessanti ma talvolta anche colme di scempiaggini senza pari. Il cinema non può, in fatto di poetica, essere messo sullo stesso piano di lirica pura, di campo arioso sperimentale, non può metter fuori, nei suoi particolari costruttivi, una serie di *aikai,* non deve istaurare una logica nuova, almeno per ora, diversa dalla logica normale.

Occorre perciò aiutare in qualche maniera lo sfruttamento, inevitabile purtroppo, della letteratura come deposito di soggetti filmistici. E merita perciò vedere, studiare come avvenga questa utilizzazione e augurarsi che avvenga nel miglior modo possibile.

* * *

Se si guarda il passaggio dell'opera letteraria alla musica, vediamo che sempre si è avuto una trasformazione totale in qualche cosa di nuovo, di più, di interamente diverso sia che si tratti di teatro divenuto opera musicale (*Barbier de Seville, Le Roi s'amuse*), oppure i romanzi mediocri e non di primo ordine (*Vie de Bohème, Manon Lescaut*), lavori narrativi di Erkmann e Chatrian, (*Carmen,* ecc.) o di grandi opere decisive nella storia letteraria (*Faust, Macbeth, Otello, Falstaff*).

Quando si trasforma in musica, l'opera letteraria non suscita recriminazioni o insufficienze: se c'è stato qualche volta risentimento (Victor Hugo contro il *Rigoletto* verdiano) si tratta di episodio dovuto a cause insignificanti: diverso è il caso del passaggio dell'opera letteraria allo schermo, del romanzo soprattutto, perchè il poema rende bene anch'esso la trasformazione e il dramma tragico o lirico pure (*Peer Gynt, Sogno d'una notte d'estate, Giulietta e Romeo,* ecc.).

Nel romanzo dove tutto è in funzione di un sottile ordine narrativo spesse volte insensibile o invisibile, difficile è ricostruire sullo schermo il tutto senza rompere, o disordinare i fini legami che, se sono spezzati, dànno tutt'altra fisonomia a quello che era l'originale.

Nonostante l'arte di Greta Garbo, *Anna Karenina,* in cinematografo, è ben pallida cosa e, senza entrare in particolari, saltano subito agli occhi due cose: il personaggio di Levin c'è appena; nulla di lui,

che è figura fondamentale come contrapposto di tutti gli altri uomini del romanzo, resta: è una comparsa qualunque. Ed è sparita la grandezza umana e psicologica di Alessio Karenine rimasto un convenzionale marito. Tolti cotesti due il libro è mutilato.

Verdi, Rossini, Bizet, Mascagni, Puccini annullano del tutto il dato letterario precedente divenuto solo un libretto, già dunque ridotto, e intermediario, capro espiatorio del passaggio. Nel fatto del romanzo, che diventa narrazione movibile sulla parete luminosa si hanno da una parte Tolstoi, Flaubert, Stendal, Kipling, Cervantes, dall'altra un regista A. B. C. che si trova davanti, nel giudizio degli spettatori còlti, a quelli direttamente, e tutti i mezzi tecnici, tutta la fotografia, la pittura impiegata non hanno, come la musica dell'opera, la forza di eliminare il ricordo del contenuto originale creato da quei grandi narratori.

* * *

Vedere come si sono effettuati questi difficili passaggi in più o meno recenti occasioni, può avere qualche utilità.

Capitani Coraggiosi. Il senso poetico e umano, che spira dalle pagine del grande romanzo (forse concepito come libro per la gioventù e diventato per tutti) si perde in gran parte nella riduzione filmistica quale è stata fatta. Si è voluto sostituire con l'allargamento di un episodio l'interesse sentimentale e pungente che ha tutta la trama.

Grave errore intanto è stato quello di togliere il personaggio della mamma e fare del padre un vedovo o un divorziato. È stato tolto così un punto essenziale del romanzo: il profondo dolore e la sorpresa della miliardaria colpita per la prima volta nella vita da qualcosa che è a lei superiore, che i suoi sacchi di dollari non potranno mai sostituire. E, dopo il ritrovamento insperato, la gioia pazzesca e colossale, americana. La partenza dei due genitori, con i treni speciali, appositamente allestiti, e che corrono corrono attraverso il continente americano per abbracciare al più presto il ragazzo, ha qualche cosa di frenetico, di grande nell'esagerazione, e costituirebbe un culmine di effetto cinematografico. Tutti i telefoni sono in azione, tutti i fili telegrafici cantano affannosamente, tutte le stazioni comunicano tra loro con servizi straordinari, tutti gli impiegati sono mobilitati, gli aghi degli indicatori nelle locomotive oscillano impazziti, gli operai e i ferrovieri stessi gareggiano

in nobili sforzi perchè questo re delle ferrovie e sua moglie arrivino qualche ora prima al luogo della loro sovrumana gioia.

Viene dato invece un quasi grottesco sviluppo alla parte antecedente alla disgrazia: gli studi di Harvey; i suoi orgogli di figlio di papà sono posti davanti con molti particolari, ma vien fuori una vita della scuola inverosimile (forse per gli stessi americani). Tutto questo per far capire anche al più ottuso tra gli spettatori che Harvey è un discolo e che la dura lezione gli servirà a dovere. (Ma questo risulta dal fatto stesso del suo primo ritrovarsi nella flottiglia dei pescatori). L'interesse maggiore (quello sul quale i riduttori-traditori hanno puntato le loro migliori carte) è riassunto e concretato sul personaggio di Manuel, e sull'amicizia tra lui e il naufrago. Manuel, nel romanzo, salvo il fatto di essere il materiale autore del salvataggio, non ha eccessivo sviluppo nè meritava di averlo. Lui diviene, di su qualche nota esistente nel testo, un tipo di meridionale, cattolico, superstizioso agli occhi dei compagni protestanti, sognatore, ingenuo, buono fino al sacrificio supremo: figura del tutto diversa da quella kiplinghiana, nè vale la espressiva faccia d'uno Spencer Tracy, abituata al miscuglio di misticismo e di pugilato, a creare un contrapposto durevole e tale da rimanere oltre l'effetto immediato.

Spariscono, a causa di cotesta prevalenza, le virtù e le forze singole degli altri componenti l'equipaggio della goletta e maestri di energia per il signorino viziato, Disko, Dan, Tom Platt. La contaminazione di Manuel col personaggio minore di Otto che nel romanzo è colui che muore durante una procella non aumenta di intensità la visione narrativa.

La complicazione finale tra padre e figlio, ormai disancorato dalla vita fatua ed inutile che prima conduceva, e che allunga inutilmente il «metraggio» acuisce lo svalutamento dell'opera originale che rimane una specie di sunto, con trasformazioni dettate da chissà quali intendimenti di supposta intensità cinematografica.

Il Dottore Antonio. L'anima e la poesia del Risorgimento, barricadiero, romantico, sentimentale, animoso, dovevano essere il motivo continuo, insistente nei particolari e nei motivi maggiori del film ricavato da un così tipico prodotto del tempo come il romanzo scritto in inglese da Giovanni Ruffini, che se non è un'opera d'arte in sè e non ha la forza di propaganda e di persuasione, oltre le contingenze, d'un

Guerrazzi o anche d'un d'Azeglio, è stato notevole per la sua efficacia positiva e rappresentativa nella letteratura patriottica del tempo.

Questo aspetto singolare che si unisce ad una umoristica e fiera caricatura della mentalità aristocratica britannica del primo ottocento si è perduto quasi del tutto nella forma cinematografica, tanto nei particolari quanto nella sintesi: siamo in un ambiente di approssimazione con la continua insistente memoria di un romanzo, di un testo così popolare. Intanto, un Antonio senza barba non è concepibile nel clima anzidetto. Un senso di vuoto ci prende quando lo vediamo comparire senza il peloso ornamento, segno di riconoscimento dei giovani, dei patriotti, dei carbonari prima, dei liberali dopo, « luce della famosa età che sorge » come sogghignando lo cantava lo sconfortato e sconfortante poeta.

Senza la barba non si può pensare a presentare (e naturalmente tale ce lo mostra il Ruffini) un mazziniano, un italiano ardente del '30, del '31, del '48 e '49. Quanta storia e quante beffe e lotte per quelle barbe coi poliziotti borbonici, pontifici, lorenesi, modenesi, austriaci! Chi ricorda tante persecuzioni tra tragiche e comiche contro le barbe e i baffi? chi non rammenta i versi del « Gingillino » del Giusti: « Barba no: ci s'intende: un impiegato », ecc. ecc.? o la poesia sui « Baffi » del Guadagnoli. Felice Orsini aveva una barba da non si dire. E questo non solo in Italia: verso il '35 a Parigi gli eroi di Murger e di Gavarni non esistono se non muniti di barba e baffi: un mezzo sicuro di apparire romantici, rivoluzionari e fautori di Hernani era il portare la barba.

Nel film invece uno solo, mi sembra, ha tanto di questa: colui che impersona Domenico Morelli e che, diciamolo, attira nel quadro di certe scene più di tutti.

Eliminando particolari e determinazioni date dal romanzo e cioè dalla storia si toglie il contrasto di due razze, di due spiriti nazionali che è una delle cose più efficaci del libro. « Così rimasero ad esaminarsi reciprocamente — Antonio; e il superbo fratello di Lucy — quei tipi di due razze, due tipi dei quali Grecia e Roma stesse avevano di rado veduto gli eguali: l'uno biondo, roseo, con gli occhi celesti, l'altro scuro come una tempesta; l'inglese alto quasi tutta la testa più del suo antagonista, già alto egli pure; col petto quadrato; le spalle parimente larghe, vero modello della forza muscolare: l'italiano meno taurino, ma altrettanto solidamente piantato, elastico e flessibile, come una tigre, con nervi e tendini d'acciaio, pronti ministri di volontà che

si rivelava nel cupo fuoco degli occhi. Il reciproco esame non durò oltre dieci secondi ma fu sufficiente a creare tra i due un forte sentimento di avversione ».

Cade così, distruggendo questo contrasto fisico e morale e riducendolo a una opposizione fatta alla meglio, il dramma di Lucy stretta tra due affetti, tra due patrie. Dramma che allora il Ruffini appena abbozzò ma che poteva dare ora elementi nuovi di rappresentazione intensa.

Non rimediano alla scarsità di espressività nei tipi (e l'arte del Ruffini come quella di molti scrittori minori si appoggia sul *tipico*) i tanti piccoli particolari aggiunti di linguaggio e di esteriorità che illanguidiscono ancor più l'azione. Si è lasciato cadere l'episodio gustoso dell'altro medico dott. York, l'inglese, che il padre di Lucy manda a chiamare perchè non si fida del dott. Antonio e che invece conferma pienamente e ammira la cura ordinata dal dottore italiano. Contorta e lunga è poi l'invenzione con la quale Antonio rivela o è costretto a rivelare la sua condizione di profugo politico: era meglio seguire lo svolgimento del testo.

Non ci lamenteremo se il personaggio di Eleonora è tolto: chè avrebbe complicato la vicenda essendo connesso strettamente alla autobiografia dell'autore. E nemmeno se Battista e Prospero sono una stessa persona o se la figura abbastanza gustosa di Turi sostituisca quella graziosa e insieme convenzionale, ricalco dickensiano, di Orlando Pistacchini. E non ci importa troppo se la festa della Villanella è tutta rimaneggiata ma ci dobbiamo rammaricare di vedere la soluzione del romanzo interamente traviata. Non è più *Il Dottore Antonio;* è un episodio qualunque a lieto fine tratto dalla storia aneddotica del nostro Risorgimento con frequenti motivi utilizzanti il felice e simpatico film *Il Re Burlone.* Lucy nel romanzo sposa il superbo Lord Cleverton piegandosi alla volontà del padre e rimane vedova. Ama sempre però Antonio e ritornata in Italia si mette alla sua ricerca. Non è più l'ingenua eterea fanciulla che abbiamo vista in principio. Prepara sì la fuga di Antonio dopo essere stata sua fedele compagna di italianità ma l'evasione non avviene, una prima volta, perchè Antonio non vuole lasciare i suoi compagni, e, dopo, quando acconsentirebbe, perchè è scoperta. E Lucia che aspetta ansiosa, sofferente e già esaurita, muore improvvisamente di dolore. Il vecchio Lord la segue nel sepolcro poco appresso e il dottore Antonio « soffre ancora e prega e spera per la sua patria ».

In luogo di tale desolata ma realistica conclusione il film ci ha ammannito un quadrettino finale che faccia andar via contenti gli spettatori. (Brutto metodo questo; e che si generalizza nel cinema e nel teatro mentre il romanzo, anche nei mediocri, non ci ricorre quasi mai. La ragione è superflua ad enunciarsi: cinema e teatro sono spettacoli mentre l'altro è solo letteratura; ma il colore roseo, l'ottimismo a tutti i costi, anche falsando un dato di fatto prima esistente come nel nostro caso, non è cosa della grande e virile età che viviamo).

Lucia dunque abbraccia il suo Antonio felicemente evaso dal tetro castello e con lui si unirà in matrimonio, presente si capisce il vecchio Lord vivo anche lui perchè Lucia non è morta. (Salute e figli maschi, è il caso di dire).

* * *

La Buona Terra. Qui siamo davanti a un modello piuttosto raro di intelligente adattamento e, a prescindere da quello che è realismo ed esecuzione cinematografica, tale da potere essere considerato come una vera e propria traduzione visiva dell'opera d'arte ispiratrice. Il film segue il romanzo fino a gran parte del suo svolgimento, anzi si ferma con la morte di Olan, la fedele ed eroica sposa e col matrimonio del figlio maggiore, proprio là dove potrebbe finire anche il romanzo della Buck: il resto, le successive vicende della lunga vita di Wang-Lung sono un po' scialbe e monotone. Con la scomparsa della buona donna termina davvero qualche cosa; il più vero periodo della esistenza dell'indimenticabile contadino cinese è terminato. Dice lui stesso il giorno della sepoltura della moglie: « Laggiù è sepolta la prima buona metà della mia vita. È come se avessero sepolto una metà di me stesso ».

Non vi sono poi nè arbitrari tagli nè deformazioni grottesche: si sente che l'interesse e la creazione cinematografica possono essere esistite insieme e accanto all'intenzione ben sicura e determinata di dare del romanzo un'idea continuata e diretta. Anzi il film ci migliora in un certo senso l'impressione che se ne può avere avuta leggendo. Nessun lettore sarà rimasto scosso a quelle belle ma brevi pagine che descrivono l'invasione delle cavallette quanto lo spettatore che ha *visto* l'avanzarsi delle volanti nuvole nere, i milioni di esseri rabbiosi distruggenti la vita dei campi e della terra, e ha osservato da vicino, ingrandite, le bocche ingorde fameliche, gli occhi feroci roteanti dei malefici insetti.

Si distacca dal testo una delle scene centrali del film ma, se guardiamo bene, il distacco è realizzato con forte senso scenico e senza in-

taccare l'unità estetica dello stesso romanzo. Nel libro non è la donna che partecipa al saccheggio della grande casa, è l'uomo che, senza volerlo, aggredisce un vecchio spaventato in una stanza del palazzo, e che quasi macchinalmente gli dà molto denaro. (La donna invece racconta dopo di avere trovato delle perle). Sullo schermo si vede invece, come è un luogo comune dei film sull'Asia una scena di fucilazione a cui sfugge per miracolo la donna e che aumenta la somma dei dolori e dei sacrifici sopportate da Olan. Nel saccheggio essa poi riceve colpi nelle costole che saranno la causa della sua morte, mentre l'autrice aveva immaginato che « un fuoco alle ovaie », conseguenze dei parti fatti sempre senza assistenza e bestialmente, fosse il motivo della precoce fine di lei.

Anche là dove qualche particolare è anticipato o ritardato è sempre nell'interesse stesso della narrazione che ciò avviene: quando Wang-Lung va alla casa degli Hwanga a prendere la sposa, la schiava Olan si trova nelle cucine ed è presentata sgarbatamente da una donna di aspetti e modi crudeli che è la sorvegliante della servitù. Questo nel film: la Buck di cotesta donna non parla, è vero, ma poi nel corso del romanzo sappiamo che costei esisteva veramente nella casa e aveva tale ufficio, ed è quella Cucù che diventa mezzana dei nuovi amori di Wang con la cortigiana Loto. La scena della vendita del grano col pavoneggiarsi del contadino arricchito, superbo dei figli i quali sanno leggere e scrivere e distinguere, nella stesura del contratto, meravigliando gli orgogliosi scrivani la radicale del legno da quella dell'acqua, è rimaneggiata come cronologia ma è posta anch'essa efficacemente e rapidamente come episodio ornativo, e si adatta al carattere di un film che ha il peccato d'origine di uscire dalla letteratura narrativa la quale è fatta di tessuti connettivi e di legami molteplici tutt'altro che di breve durata.

Anzi a questo proposito vorrei fare un'osservazione di carattere generale e fondamentale, giovandomi di un esempio qualunque.

Esso ci può mostrare quale differenza vi sia tra la simultaneità narrativa che è messa in azione dal cinema e la successività pure narrativa che è propria del romanzo.

Io leggo, poniamo: « alzatosi all'alba, Levin tentò di svegliare i suoi compagni. Vassienka, sdraiato bocconi, con una gamba tesa e la calza ancora infilata sul piede, dormiva di un sonno così duro che non fu possibile ottenere una risposta da lui. Oblonski, disturbato nel

sonno, si rifiutò di uscire così presto. Perfino Laska che dormiva raggomitolata sul fieno, non dimostrò molto zelo nell'alzarsi e stirò pigramente, l'una dopo l'altra, le sue zampe posteriori ». (*Anna Karenina*, V. 22). A leggere questo passo ci vogliono circa trenta secondi e solo con l'ultima parola « zampe » noi ci accorgiamo che Laska è una cagna da caccia. Visivamente, nello stesso momento che vedremmo nella capanna i tre cacciatori, riconosceremmo pure l'intelligente animale loro compagno.

Questa superiorità materiale dovrebbe spingere i riduttori di romanzi e delle vere opere d'arte narrativa a spendere bene i vantaggi dati da simili condizioni di fatto. D'altra parte, sarebbe fuor di luogo o ingiusto lamentarci troppo che siano lasciati da parte certi momenti o certi episodi: gli autori di film siffatti non si curano di avere davanti nei milioni di spettatori le qualche migliaia di coloro che hanno già letto il romanzo.

In questa contrapposizione numerica (milioni e milioni da una parte e migliaia, nella migliore delle ipotesi, dall'altra) sta forse anche tutto il dramma e la crisi del passaggio dall'arte disinteressata del romanzo a quella non priva di elementi pratici e tecnici dello schermo. Sarebbe curioso vedere l'inverso: il passaggio dallo schermo al romanzo: certi film pensati e creati originalmente anche come soggetti (*La febbre dell'oro, Carnet di Ballo, À nous la Liberté*) potrebbero avere nella mente di veri romanzieri imprevedibili sviluppi.

Le analisi di questi argomenti e soggetti derivati da celebri opere narrative e realizzati sullo schermo possono fornire parecchi elementi di giudizio intorno a un problema che è di letteratura, di critica, e di autonomia cinematografica insieme. Problema dunque molto importante e che non potrà essere risolto che quando il cosiddetto *soggetto* sarà espressamente e originalmente creato, d'accordo con tutti gli altri autori di un film, da un romanziere o novelliere degno di questo nome. Invece di scrivere un romanzo nuovo e darlo all'editore, costui dovrà ogni tanto scrivere un'altra cosa, che è una categoria nuova dell'arte narrativa: il « soggetto d'un film ». Nè teatro nè romanzo: « una terza cosa nuova » come dicevano nel Cinquecento coloro che volevano trovare uno sbocco all'arte teatrale cristallizzatasi nelle due forme di tragedia e commedia.

ETTORE ALLODOLI

Per una grammatica del montaggio

Non discuteremo se il montaggio sia nel film, o viceversa il film nel montaggio: ci sembrerebbe ozioso tornare ancora su idee e polemiche che ormai dovrebbero intendersi risolte. Ogni forma d'arte trova attuazione attraverso una propria tecnica, una particolare somma di rapporti, associazioni e contrasti che ne costituiscono la fisionomia inconfondibile. Questa somma di rapporti, questo equilibrio tecnico cui l'artista assegna una funzione emotivá, trasferendo in esso il fremito della sua personalità, si chiama in genere « composizione », e per l'arte cinematografica prende il nome di « montaggio »; parola dal significato lato, e che può comprendere tanto l'attacco tecnico di due pezzi, quanto la previsione di un determinato effetto ritmico o di un'associazione ideologica, quanto ancora la semplice composizione delle due colonne (fotografica e sonora) sulla copia campione.

In cinema, come in ogni forma d'arte che nasca da una collaborazione, non è possibile individuare un « momento creativo », ma ogni momento creativo si confonde e si identifica in un punto, quando l'opera sia ultimata, così che ad esempio nel film montato, il montaggio e la sceneggiatura divengono la stessa cosa, e risulta impossibile la definizione di ciò che in sede di realizzazione abbia appartenuto a questa, e di ciò che abbia appartenuto a quello.

Ammesso dunque per la parola montaggio il più vasto significato di composizione, è lecito chiedersi quali siano i mezzi tipici di espressione che costituiscono il film, e se prima di ogni legge di armonia estetica, possa esistere una classificazione grammatica dei rapporti che il montaggio origina nel film stesso. Per la prima parte di questo interrogativo siamo su terreno conosciuto: esiste tutta una letteratura cinematografica spesso citata, meno spesso conosciuta (le opere non tradotte si leggono difficilmente, e quelle tradotte sono quasi introvabili) dalla

quale trarremo gli elementi che più ci interessano per il nostro studio, che non avrà la pretesa di esaurire un argomento praticamente inesauribile, ma che intende offrire un panorama quanto più vasto e quanto più completo possibile, dei problemi inerenti al montaggio, e delle più immediate soluzioni. Potrà ad alcuno sembrare arbitraria la classificazione grammatica degli elementi attraverso cui l'artista esprime la sua concezione. Ma va notato a questo proposito che l'estetica, per non divenire retorica, può solo riferirsi a leggi di carattere universale. Non si tratta dunque di suggerire all'artista una determinata quantità di possibili convenzioni, ma di arricchire la sua tecnica di altrettanti elementi cui egli potrà assegnare o meno, nuove funzioni del tutto soggettive.

Ci sembra utile intanto cominciare con l'inquadrare la materia riportando da R. Spottiswoode (*) il seguente schema di definizioni, a cui abbiamo fatto seguire a volte nelle note le osservazioni e precisazioni che ci sembravano indispensabili.

* * *

IL FILM COMPLETO

così come esso è oggi conosciuto, è composto dalla

COLONNA VISIVA

o parte che è proiettata sullo schermo e *vista* dallo spettatore, e dalla

COLONNA SONORA

o parte che è diffusa dagli altoparlanti, e *udita* dallo spettatore.

I. — LA COLONNA VISIVA

IL MATERIALE FILM

La striscia di celluloide sensibilizzata, che passa nella macchina da presa. Successivamente allo sviluppo e stampa questo materiale, o una copia di esso, passa attraverso la macchina da proiezione.

1. *Il principio meccanico del movimento delle immagini.* — Le fotografie (fotogrammi) sono prese in serie ad intervalli regolari di

(*) R. Spottiswoode: *A grammar of the film* - Faber & Faber - London 1935. (Cfr. recensione nel 1° numero di « Bianco e Nero », 1937, ed il capitolo sul montaggio ritmico riportato nella « Rassegna della stampa » dello stesso fascicolo).

tempo. Proiettate sullo schermo secondo un ritmo di almeno 16 immagini a secondo, esse producono per la persistenza delle immagini sulla retina, una illusione di continuità — *teoricamente per produrre questo effetto è sufficiente una velocità di 8 immagini al secondo. Negli apparecchi sonori passano 24 immagini al secondo* —. Se il ritmo di ripresa e quello di proiezione non coincidono, la velocità di movimento di un determinato oggetto durante la ripresa, risulta alterata in proiezione come segue:

2. *Acceleratore.* — Il film passa nella macchina da presa più lentamente che attraverso l'apparecchio da proiezione. L'oggetto si muove sullo schermo con maggiore velocità che durante la ripresa.

3. *Rallentatore.* — Il film passa nella macchina da presa più velocemente che attraverso l'apparecchio da proiezione. L'oggetto si muove sullo schermo con minore velocità che durante la ripresa.

4. *Pezzo di montaggio.* — Un tratto di film che registri oggetti senza visibile discontinuità di spazio o di tempo.

5. *Il taglio.* — L'istantanea trasformazione di un pezzo di montaggio nel successivo.

6. *Ritmo di taglio.* — È misurato dal numero di pezzi di montaggio contenuto in una data lunghezza di film e quindi in un dato tempo di proiezione (il ritmo di proiezione essendo in pratica uniforme). Si dice che il ritmo di taglio è « lento » quando i pezzi di montaggio sono lunghi; « veloce » quando essi sono corti; e « accelerato » o « ritardato » a seconda che i pezzi stessi, nella prefissata quantità di film divengono rispettivamente sempre più corti o sempre più lunghi.

Il passaggio da un pezzo di montaggio al successivo può effettuarsi attraverso mezzi diversi dal taglio e precisamente:

7. *La dissolvenza incrociata.* — Il secondo pezzo compare sullo schermo apparentemente sotto al primo, e diviene sempre più distinto. Contemporaneamente il primo pezzo diviene sempre meno distinto fino a sparire del tutto. Le dissolvenze incrociate possono essere veloci o lente, a seconda del tempo che esse occupano per un completo svolgimento del processo.

8. *Il passaggio di mascherino.* — Il quadro pare staccarsi come un foglio rivelando il quadro successivo come se questo si fosse già trovato sotto ad esso. I passaggi di mascherino si possono distinguere in

detrorsi e sinistrorsi, dall'alto, dal basso, a seconda del loro punto di partenza, e della direzione del movimento. Ne esistono molti altri tipi che facilmente possono essere immaginati.

9. *Diaframmi in chiusura ed apertura.* — L'intensità luminosa del primo pezzo diminuisce fino allo zero. Quella del secondo appare ed aumenta al suo valore normale. Il diaframma si dice lento (o rapido) a seconda del tempo che il processo impiega a svolgersi.

LA CAMERA (MACCHINA DA PRESA)

La composizione di un pezzo di montaggio è condizionata da:

1. *Posizione della camera.* — La posizione della camera riferita agli assi attraverso il centro d'attenzione del soggetto.

2. *Inquadratura.* — L'angolo formato dall'asse ottico dell'obbiettivo e l'orizzonte (il campo) che comprende il soggetto. Se non è richiesta una grande precisione di posizione, questo termine comprende il precedente. — *Noi intendiamo per inquadratura i rapporti secondo cui le immagini sono tagliate dai margini del quadro. Se la macchina da presa non si muove, l'inquadratura risulta fissa, nel caso contrario, si hanno inquadrature in movimento. Per inquadratura si intende anche il « pezzo di montaggio »* (*) —.

(*) *Le inquadrature si possono classificare per posizione dell'asse ottico della camera in:*

a) orizzontali;
b) oblique - dall'alto
dal basso;
c) verticali - a cielo
a piombo;

o per grandezza apparente delle figure sullo schermo in:

C.L.L. (campo lunghissimo) - sfondi a visuale libera;
C. L. (campo lungo) - figure molto lontane;
M.C.L. (mezzo campo lungo) - figure lontane, ambienti vari;
F.I. (figura intera) - le figure toccano il margine inferiore del quadro;
M.P.P. (Mezzo primo piano) - figure tagliate dal margine inferiore del quadro, fino al primo piano;
P.P. (primo piano) - figure tagliate all'altezza del petto dal margine inferiore del quadro;
P.P.P. (primissimo piano) - la sola testa dell'attore; spalle completamente escluse;
C. T. (campo totale). Inquadratura che comprende tutte le persone in azione;
(Il M. P. P. comprende anche: *Il piano all'italiana*: figure a mezzo busto; e il *piano americano*: figure tagliate alle ginocchia);

Se la composizione di un pezzo di montaggio è fissa, essa può essere descritta come segue.

3. *Campo lungo.* — Il soggetto del pezzo è visibilmente lontano dalla camera. Mezzo campo lungo e mezzo primo piano sono termini che corrispondono alle diverse distanze della camera.

4. *Primo piano di spazio.* — Un singolo oggetto, spesso una testa, è ingrandito rispetto alle sue dimensioni normali, dai sistemi ottici e meccanici della camera. Il termine « di spazio » può essere omesso, quando non ci sia pericolo di confusione.

5. *Primo piano di tempo.* — La parte più espressiva di un movimento si arresta in relazione al rimanente del movimento stesso, mediante il rallentatore. — *cfr. nel precedente fascicolo di « Bianco e Nero » analisi del* Bandito della Casbah, *capitolo sul montaggio, l'immobile P. P. di uno dei complici nella scena dell'uccisione del traditore* —.

La composizione di un pezzo può essere variata nei seguenti modi:

6. *Carrello.* — La camera si muove solidalmente ad un carrello verso il soggetto (*).

7. *Panoramica orizzontale.* — La camera ruota attorno ad un asse verticale, riprendendo una veduta panoramica del soggetto.

8. *Panoramica verticale.* — La camera ruota attorno ad un asse orizzontale, perpendicolare all'asse ottico dell'obbiettivo.

---

o per qualità in:

a) oggettive: la camera osserva come un qualunque spettatore estraneo all'azione;
b) soggettive: la camera osserva come un personaggio della vicenda;
d) astratte: la camera osserva oggettivamente ma da un punto inaccessibile all'occhio umano: es. attraverso le fiamme di un caminetto.

Abbiamo ritenuto opportuno ricordare queste definizioni arcinote, come precisazione necessaria a quelle dello Spottiswoode che seguono immediatamente.

(*) *I carrelli si possono suddividere in:*

carrello avanti;
carrello indietro;
carrello ascensore in alto;
carrello ascensore in basso;
carrello in piano con combinazione priva di regole;
carrello aereo.

9. *Combinazione priva di regole, di panoramiche orizzontali e verticali.*

10. *Combinazione priva di regole di movimenti di carrello e panoramica.*

I TRUCCHI

Mezzi mediante i quali il film è reso indipendente da una realistica registrazione di fatti o di cose. I seguenti N. 1 e 2 sono i più importanti e caratteristici trucchi del film, che per essi acquista un sapore di realtà illusoria attraverso mezzi non del tutto illusivi.

1. *Spazio cinematografico.* — Un gruppo di pezzi ripresi in punti geograficamente distanti da un altro, se essi non contengono nessun punto di riferimento per l'identificazione geografica, può essere combinato in una nuova costruzione spaziale. Il processo usato in tal caso, dicesi « montaggio relazionale ». — *Corrisponde a ciò che in una precedente nota (N. 2 - Anno I - fascicolo 5) di « Bianco e Nero » abbiamo chiamato « geografia ideale del film ».* —

2. *Tempo cinematografico.* — Con l'uso dell'acceleratore, del rallentatore e del taglio, il tempo sembrerà passare secondo velocità assai differenti, in relazione al soggetto del film, sotto il controllo del regista.

3. *I processi Dunning e Schüfftan.* — Mezzi ottici per cui oggetti attualmente lontani l'uno dall'altro possono essere fissati nelle loro esatte relazioni prospettiche sulla stessa inquadratura. — *Il processo Schüfftan è stato illustrato a pag. 95 del N. 4 di « Bianco e Nero » Anno I.* —

4. *Proiezione su schermo trasparente.* — Lo stesso fine può essere raggiunto proiettando durante la ripresa, dal di dietro sopra uno schermo trasparente, scene precedentemente riprese, che naturalmente faranno parte della nuova inquadratura. — *Es. una scena in un vagone ferroviario. Lo schermo trasparente può essere fissato nell'intelaiatura del finestrino, e su di esso si proiettano i panorami precedentemente ripresi da un treno in corsa.* —

DIDASCALIE

Mezzi letterari che servono ad esprimere il soggetto, l'azione, ecc. di un film.

1. *Titoli di testa.* — Didascalie riprese dalla camera in pezzi di montaggio all'inizio del film. Contengono il titolo del film, i nomi dei produttori, del regista, degli attori, dei tecnici, ecc. ecc.

2. *Didascalie continue.* — Spiegano il parlato e l'azione.

3. *Didascalie intercalate.* — Didascalie come sopra, nelle quali le frasi sono interrotte dall'interposizione di pezzi di montaggio.

4. *Didascalie in movimento.* — Parole che ingrandiscono od impiccoliscono, o comunque si muovono sullo schermo.

5. *Didascalie marginali.* — Una o più frasi adagiate sull'orlo inferiore del fotogramma, e generalmente adoperate per tradurre il dialogo da una lingua straniera.

II. — LA COLONNA SONORA

IL PARLATO

La sincronizzazione del parlato con la colonna visiva.

1. *Impiego realistico.* — Le voci e le immagini delle persone che parlano sono registrate simultaneamente.

2. *Impiego selettivo.* — Le voci e le immagini possono essere liberamente trasposte o soppresse. — *Lo Spottiswoode adopera spesso la parola selettivo per « asincronico ».* —

3. *Impiego come commento.* — Una singola voce spiega e commenta l'azione che si svolge sulla colonna delle immagini.

4. *Impiego fonico.* — Il parlato, spesso in un linguaggio sconosciuto agli spettatori, è adoperato solamente in rapporto al suo valore di suono, indipendentemente dal senso delle parole.

RUMORI NATURALI

La sincronizzazione di ogni suono eccettuato il parlato ed il suono degli strumenti musicali. Quando il realismo lo richieda, la musica può essere considerata nella seguente categoria 1.

1. *Impiego realistico.* — I suoni prodotti in ogni pezzo di montaggio sono sincronici all'immagine delle relative sorgenti sonore.

2. *Impiego selettivo.* — I suoni possono essere usati indipendentemente dalla registrazione visiva della loro sorgente, ed essere trasposti o combinati con altre immagini.

MUSICA

Uno spartito musicale già esistente o appositamente composto, e sincronizzato con la colonna visiva. Le seguenti suddivisioni possono essere utilizzate per simultaneità o successione nella maggior parte dell'intero film, o possono verificarsi da sole.

1. *Impiego imitativo.* — I motivi musicali imitano i rumori naturali o l'impiego fonico del parlato.

2. *Impiego come commento.* — La colonna assume la parte di uno spettatore che commenti la colonna delle immagini, in genere ironicamente. — *Es. la musica nei cartoni di Disney.* —

3. *Impiego evocativo.* — La musica sincronizzata è data nel suo più pieno e positivo valore. Le pause ed i suoni sono calcolati e voluti. I « leitmotifs » agiscono emotivamente ed aiutano la colonna visiva, rischiarando maggiormente il valore delle immagini e del personaggio a cui sono associati.

4. *Impiego per contrasto.* — Non è usato da solo, ma combinato con i precedenti n. 2 e 3.

La musica contrasta con le immagini della colonna visiva, e così ne aumenta fortemente l'effetto.

5. *Impiego dinamico.* — Corrispondenza dinamica del ritmo dei suoni e di quello delle immagini, combinabile col ritmo di taglio. — *La maggior parte di queste sotto categorie musicali che lo Spottiswoode elenca per amore di precisione ci sembrano anticinematografiche. La musica nel film dovrebbe avere sempre la sola funzione di « complemento » dell'immagine; mai quella di « commento ». Niente quindi musica impressionistica o di sfondo. Ecco a nostro avviso la classificazione esatta*:

a) Musica sincronica:

1. Soggettiva. *Si vede il suonatore e si sente la musica.*
2. Oggettiva. *Si sente la musica quando nessuno suona nel film.*

b) Musica asincronica:

1. Asincronismo ideologico. *Corrisponde ai n. 3 e 4 dello Spottiswoode: impiego evocativo e per contrasto.*
2. Previsione. *La musica esprime ciò che dovrà accadere nel film.*
3. Ricordo. *La musica ricorda ciò che è già avvenuto.*

III. — IL FILM COMPLETO

Costruzione

Alle definizioni che seguiranno vanno aggiunte:

a) Il tema. — *La tesi di un film formulata criticamente. L'asse morale del film attraverso cui è possibile l'attuarsi della collaborazione. Secondo Eisenstein il film si esprime nel conflitto in una idea e nella riconferma finale di questa idea.*

b) Il treatment. — *La disposizione del materiale plastico, e degli episodi in forma cinematografica. La previsione del montaggio narrativo.*

1. *Sceneggiatura.* — Lo scritto teleologico ed il piano descrittivo del film.

2. *La serie.* — Una successione di pezzi di montaggio che costituisca un singolo ritmo completo di immagini e suoni.

3. *La sequenza.* — Una successione di pezzi di montaggio che costituisca, nell'intero film, la più piccola concezione unitaria per azione e svolgimento.

4. *Montaggio.* — Nel suo aspetto artistico: l'originare una idea od una sensazione attraverso il mutuo collegarsi di altri concetti o sensazioni; e nel suo aspetto strutturale: il collegare materialmente i pezzi di montaggio, le serie e le sequenze, per ottenere questa nuova sensazione. — *Il Buchanan in « Film making from script to screen » Ed. Faber and Faber, Londra 1937 definisce empiricamente il montaggio come narrazione logica e cronologica ottenuta collegando pezzi che presi a sè non avrebbero alcun significato, e la sceneggiatura come un catalogo dei pezzi di montaggio nell'ordine in cui appariranno a film ultimato.*

5. *Montaggio primario.* — Montaggio dei concetti derivati dalla osservazione del contenuto di pezzi successivi.

6. *Montaggio simultaneo.* — Montaggio dei concetti derivati da immagini e suoni contemporanei nel film.

7. *Montaggio ritmico.* — Montaggio di una serie ritmica di tagli, astraendo dal contenuto dei pezzi che li dividono.

8. *Montaggio secondario.* — Il mezzo attraverso il quale gli elementi secondari del film (v. segg.: *Effetti* - 3 e 4) e gli effetti di sonoro, sono resi atti a generare gli effetti prodotti dalle serie.

9. *Montaggio implicazionale.* — Montaggio dei concetti derivati dall'osservazione delle sequenze considerate nel complesso, in relazione all'intreccio di queste sequenze. — *Corrisponde al nostro « montaggio narrativo ».* —

10. *Montaggio ideologico.* — Montaggio risultante dall'urto di un concetto derivato da un qualsiasi elemento nel film, con un concetto facente parte dell'ideologia dell'osservatore.

CATEGORIE SPECIALI

Usualmente si distinguono dai film normali a contenuto drammatico le seguenti categorie:

1. *Giornali cinematografici.* — Non hanno altro scopo che quello di registrare gli avvenimenti di attualità.

2. *Film didattici.* — A scopo puramente istruttivo: privi di contenuto drammatico. Il loro montaggio è arbitrario, o adattato solamente alle esigenze del commento parlato.

3. *Il fototeatro.* — L'esatto trasferirsi sullo schermo di una composizione teatrale. L'inquadratura e la posizione della camera sono fisse, e conseguentemente non è possibile il taglio e montaggio.

4. *Il teatro cinematografato.* — La camera viene adoperata in movimento, ma il montaggio è subordinato alla continuità del parlato e l'efficacia si basa solo sulla personalità degli attori.

5. *Il film sintetico.* — Un film, del quale il materiale rassomiglia solo nel più piccolo grado alla visione oggettiva del mondo reale. La sua

principale qualità è la composizione, ed esso può essere suddiviso in sottocategorie a seconda del soggetto di questa composizione. Così:

6. *Il film astratto.* — Impiega una costruzione sintetica di materiale oggettivo, ma appena un'ombra di rassomiglianza col mondo reale, e

7. *Il cartone animato.* — Che si accosta spesso al naturalismo ed usa immagini piatte, ritagliate o disegnate a somiglianza di uomini o animali, a scopo fantastico o caricaturale. La colonna sonora ha importanza dinamica e la colonna visiva è spesso colorata.

— *Bisogna aggiungere*:

8. *I fantocci animati.* — *Cfr. le opere dello Starevitch*: La cicala e la formica — *presentato allo Zar nel 913, per la casa Khanjoukoff;* — L'orologio magico, ecc. (*)

Effetti

I termini che seguono si riferiscono agli effetti prodotti dal film sullo spettatore.

1. *Tono emotivo.* — Il complessivo cambiamento psicologico prodotto o dal singolo pezzo, o serie o sequenza, o dal completo film in discussione, o solo da qualche specifico fattore di essi.

2. *Fattore emotivo.* — Qualche analizzabile elemento costitutivo del film capace di generare il tono emotivo.

3. *L'emozione di taglio.* — Il tono emotivo che, come è detto più sotto, si produce solamente per la velocità del taglio, attraverso l'azione del montaggio ritmico. (**).

4. *L'emozione di contenuto.* — Il tono emotivo prodotto dai componenti del soggetto di un pezzo. Esempio: linea, composizione, significato del contesto del film, ecc. Questi sono i fattori emotivi che producono l'emozione di contenuto, mentre il contenuto ed il taglio sono i fattori emotivi che producono il tono emotivo.

(*) *I fantocci animati hanno in un certo senso preceduto i cartoni. Se ne trovano esempi in Méliès (1898-900) mentre il primo cartone è* Fantasmagorie *di Emil Cohl (1907).* —

(**) *Molti teorici del film negano questo effetto, confermato invece, ad es. dal Timoscenko e dallo stesso Pudovchin, sia pure con espressione non teoretica, ma appena intuitiva. Ci riserviamo di trattare esaurientemente l'argomento in altro scritto.*

* * *

Da questo schema di definizioni che presenta molte manchevolezze oltre alle imprecisioni che in parte abbiamo rilevato nelle note (ogni classificazione di questo genere tocca sempre d'altra parte un certo limite di arbitrarietà) lo Spottiswoode ricava la seguente

TABELLA SCHEMATICA
DI ANALISI E SINTESI DEL FILM

I GENERI del film sono:
La riproduzione (fototeatro e cineteatro);
La rappresentazione (documentario);
L'associazione casuale (film immaginisti e film astratti).
— *Come si vede, per « generi » lo Spottiswoode intende piuttosto le « categorie » del film.*

Tutto ciò costituisce IL FILM in cui si può distinguere:

A) *Un'analisi per la struttura;*

B) *Una sintesi per gli effetti.*

A) ANALISI DELLA STRUTTURA

1. *Una colonna sonora* (parlato, rumori, musica).

2. *Una colonna visiva* composta di:

a) elementi letterari (didascalie);

b) sostituti del taglio (diaframma, dissolvenza incrociata, passaggi di mascherino);

c) il contenuto.

Il contenuto è condizionato dai seguenti fattori differenzianti:

1. *Non ottici* (gusto, tatto, odorato, sensazioni muscolari);

2. *Ottici* (filmistici e naturali).

Sono fattori differenzianti ottici filmistici:

1. *Il movimento della pellicola* (all'inversa, acceleratore, ritardatore, primo piano temporale);

2. *Le deformazioni* (lenti);

3. *La sovrimpressione* (doppie impressioni, plurimpressioni, moltiplicazioni dell'immagine);

4. *Il fuoco.*

Sono fattori differenziali ottici naturali, quelli statici e quelli dinamici, e precisamente:

Statici:	La camera	- Angolo
		- Distanza
		- Posizione (P. P.)
	Delimitazione dello schermo	- Composizione
	Colore	- Illuminazione
	Bidimensionalità	- Stereoscopia
Dinamici:	Panoramica orizzontale	
	Panoramica verticale	
	Carrello	(Meccanica dell'attenzione).

B) SINTESI DEGLI EFFETTI

Il montaggio implicazionale, da cui derivano le sequenze, ed il montaggio ideologico (concetto fisso e montaggio implicazionale).

Dal montaggio implicazionale si ha l'effetto della serie, e precisamente:

a) Il montaggio secondario:

$$(s_1^1\ s_2^1\ s_3^1\ s_4^1\ s_5^1\ s_6^1\ \ldots\ s_{n+1}^1)$$

b) L'emozione di taglio ed il montaggio ritmico:

$$(c_1\ c_2\ c_3\ c_4\ c_5\ c_6\ \ldots\ c_n)$$

c) L'emozione del contenuto ed il montaggio primario:

$$(s_1\ s_2\ s_3\ s_4\ s_5\ s_6\ \ldots\ s_{n+1})$$

Il montaggio primario ed il montaggio secondario, danno insieme il montaggio simultaneo.

Tutti i vari montaggi si sintetizzano nella « serie ».

I simboli adoperati sono i seguenti:

$$(s_1^1\ s_2^1\ s_3^1\ s_4^1\ s_5^1\ s_6^1\ \ldots\ s_{n+1}^1)$$

è una successione ritmica di suoni, i limiti di ciascuno dei quali, essendo definiti come temporalmente coincidenti coi limiti del quadro che li accompagna. — *Corrisponde al nostro montaggio « a giunte pari »*.

$$(c_1\ c_2\ c_3\ c_4\ c_5\ c_6 \ldots\ldots = c_n)$$

è una serie ritmica di tagli dividenti la successione definita dei quadri.

$$(s_1\ s_2\ s_3\ s_4\ s_5\ s_6 \ldots\ldots\ s_{n+1})$$

è una successione di quadri.

La tabella dovrebbe essere letta dall'alto verso il basso a partire da « analisi della struttura », e dal basso verso l'alto per la « sintesi degli effetti ».

* * *

Come si può notare facilmente, malgrado queste definizioni e classificazioni siano cronologicamente le più recenti, esse non offrono altro che una visione ordinata del materiale, acutamente analizzato e rigidamente (se pure con qualche inesattezza) incasellato nelle zone di sensibilità dello spettatore. Manca quindi ancora la cosa che più interessa: il processo, la formula costruttiva che lo Spottiswoode sottintende come analisi del materiale emotivo prescelto e sintesi degli effetti al montaggio. Il sistema è dunque semplificato al massimo, ed espresso nel moto contrario suggerito per la lettura della tabella.

Da questa visione panoramica del materiale emotivo, si può passare all'analisi dell'Arnheim, che sottintendendo lo stesso materiale (diciamo « sottintendendo » perchè l'opera dello Spottiswoode è posteriore) analizza la composizione cinematografica che egli concepisce espressa in due fattori: il taglio ed il montaggio. Il binomio « taglio-montaggio » si riflette sull'altro « tempo-spazio » e l'altro ancora: « forma-contenuto »; ne nasce quindi una serie di combinazioni di analogia e contrasto che l'Arnheim coordina nella seguente tabella (R. Arnheim. « Film als Kunst »; Ernst Rowolht Verlag, Berlin 1932).

PRINCIPI DEL MONTAGGIO

I. — Principi di taglio

a) *Lunghezza dei pezzi di montaggio*:

1. *Pezzi lunghi* (le singole scene incollate insieme sono relativamente lunghe. Ritmo lento).

2. *Pezzi brevi* (...tutti relativamente corti. Per lo più scene di movimento rapido, anche come contenuto. Punti salienti dell'azione. Effetto emotivo. Ritmo rapido).

3. *Combindzione di pezzi lunghi e brevi* (in scene di lunga durata introduzione di una o due scene brevi, o viceversa. (Ritmo corrispondente).

4. *Combinazione priva di regola* (unione di pezzi di varia lunghezza e non particolarmente lunghi o corti. La lunghezza cioè vi sarà determinata dal contenuto, senza particolare effetto ritmico).

— *A queste combinazioni vanno aggiunti il taglio «accelerato» e quello «ritardato»; cfr. la precedente tabella dello Spottiswoode.* —

b) *Montaggio di intere scene.*

1. *Successivamente* (un'azione è condotta fino alla fine: attaccata ad essa è la successiva, e così via).

2. *Intercalatamente* (le azioni sono divise in parti intercalate le une alle altre).

3. *Interpolazione* (... di singole scene o quadri nello svolgimento dell'azione).

c) *Montaggio interno delle singole scene.*

1. *Combinazione di campolungo o totale* (ricordare che quest'ultimo è un concetto sempre relativo e che va inteso in sostanza come ripresa di un oggetto che comprenda in sè il primo piano):

a) prima un campo totale, poi un particolare di esso (o più d'uno) o primo piano.

Corrisponde al N. 11 della tabella di Timoscenko secondo il quale vi sono 15 diversi modi di montaggio:

1) *Cambiamento di luogo;*
2) *Cambiamento di angolo di presa;*
3) *Cambiamento di inquadratura;*
4) *Introduzione di un particolare;*
5) *Montaggio analitico;*
7) *Tempo passato;*
7) *Tempo avvenire;*
8) *Azioni parallele;*
9) *Contrasto;*
10) *Associazione;*

11) *Concentrazione;*
12) *Ingrandimento;*
13) *Montaggio monodrammatico;*
14) *Refrain;*
15) *Montaggio nel quadro;*

b) passaggio da un particolare o da più particolari al totale che li contiene. (Corrisponde al N. 12 della tabella Timoscenko: « ingrandimento);

c) successione priva di regola di compilunghi o totali, e di primi piani.

2. *Succedersi di particolari* (i quali dunque nessuno comprende l'altro).

II. — Relazioni di tempo

a) *Contemporaneità.*

1. *Di intere scene* (cfr. Timoscenko N. 8: « azioni parallele »; Pudovchin: « contemporaneità ». Montaggio successivo e intercalato. Nel secondo caso corrispondente alla didascalia: « Mentre ad X avveniva questo, ad Y... »).

2. *Particolari di un punto di vista di un dato momento* (cioè uno dopo l'altro i particolari di uno stesso luogo in uno stesso momento. Corrisponde al N. 5 del Timoscenko: « montaggio analitico ». Praticamente è inapplicabile).

b) *Prima e dopo.*

1. *Intiere scene che si succedono nel tempo* (ed anche inclusione di scene che già hanno avuto luogo - ricordo - o che avranno luogo - previsione -. Corrisponde ai N. 6 e 7 di Timoscenko: « Tempo passato; tempo avvenire »).

2. *Successione intera di una scena* (il succedersi di dettagli che si seguono in ordine di tempo nel corso di una intera azione: per esempio:

1. - Un tale prende un revolver;
2. - Una donna fugge).

c) *Indifferente rispetto al tempo.*

1. *Intere azioni che non dipendono reciprocamente dal tempo, ma solo dal contenuto.* (Per esempio; Eisenstein: sparatoria contro i lavoratori, montata insieme all'uccisione dei buoi al macello. Prima? Dopo? Indifferente).

2. *Riprese singole che non hanno tra loro relazioni di tempo.* (Caso raro nei film narrativi. Ma per esempio cfr. Vertof).

3. *Incorporazione di singole riprese in un'azione.* (Per esempio: il montaggio di Pudovchin della « gioia del prigioniero ». La relazione è solo di contenuto).

III. — Relazioni di spazio

a) *Identico ambiente* (ma tempo diverso).

1. *Scene intere.* — Qualcuno torna dopo vent'anni in uno stesso posto.

2. *In una stessa scena.* — Tempo compresso. Il tempo passa e senza nessuna interruzione si vede quello che avviene dopo in uno stesso luogo. Inattuabile. (*)

b) *Cambiamento di scena.*

1. *Scene intere.* — Succedersi o intercalarsi di scene che avvengono in luoghi diversi.

2. *In una stessa scena.* — Diverse parti di una stessa scena.

c) *Indifferente rispetto allo spazio.*

IV. — Relazioni di contenuto

A) *Analogia.*

1. *Di forma*:

a) della forma dell'oggetto (esempio: Pudovchin: alla visione del ventre tondeggiante di uno studente segue, forma simile, la gobba di un monte);

(*) *Perchè? Se nella stessa scena, basta un'inquadratura che mostri il movimento delle lancette sul quadrante d'un orologio; se nella stessa inquadratura basta una variazione di luce (giorno-notte) che renda il movimento interno del quadro. Cfr. in proposito il saggio di* P. Uccello *in questo stesso fascicolo di* Bianco e Nero.

b) della forma del movimento (esempio: oscillazioni di un pendolo, cui seguono oscillazioni di un asse di bilancia).

2. *Di senso contenutistico*:

a) singoli oggetti (esempio citato nel Pudovchin: « gioia del prigioniero »: prigioniero - ruscello - uccelli starnazzanti - ragazzo ridente);

b) intere scene. (Esempio citato da Eisenstein: gli operai sono fucilati, il bue abbattuto).

B) *Contrasto.*

1. *Di forma*:

a) della forma degli oggetti; per esempio prima un uomo grasso, poi un uomo magro;

b) della forma del movimento. Su di un movimento molto rapido uno molto lento.

— *Questo non è un contrasto della forma, ma della velocità del movimento. L'esempio giusto sarebbe*:

1. - *Un'automobile da corsa che tagli vittoriosamente il traguardo* (*movimento orizzontale*);

2. - *La folla su di un palco a gradinate, si alza in piedi acclamando* (*movimento verticale*).

2. *Del senso contenutistico*:

a) singoli oggetti (per es. un disoccupato affamato ed una vetrina carica di ghiottonerie). — *Cfr. Trenker*: Il figliuol prodigo. —

b) Scene intere. (In casa del ricco - in casa del povero).

C) *Combinazioni di analogia e di contrasto.*

1. *Analogia di forma e contrasto di contenuto.* — (Per esempio Timoscenko: la catena ai piedi del condannato e le gambe della ballerina. Oppure: il ricco nel suo scranno; il condannato sulla sedia elettrica);

2. *Analogia di contenuto e contrasto di forma.* — (Qualche cosa di questo genere nel film di Buster Keaton: *La palla N. 13*: egli vede sullo schermo una coppia gigantesca in atto di baciarsi, e nella cabina di proiezione, bacia la sua ragazza).

* * *

Questa tabella interessantissima per la tecnica e l'arte del film, assume come unità di misura dell'emozione il pezzo di montaggio. In essa non è tenuto conto di una grande quantità di elementi suggestivi del film, come l'inquadratura, il movimento di macchina, il sonoro (l'opera dell'Arnheim è del 1932) ecc. e delle possibili relazioni interne del pezzo di montaggio.

Anche la teoria del taglio e gli accenni al ritmo vi si trovano riferiti piuttosto al processo tecnico al tavolo di montaggio, che alla composizione del film. In compenso è espressa molto chiaramente l'idea di una costanza nei valori dei rapporti trasposti dall'unione dei singoli pezzi, alla composizione di scene intere. Questa legge, espressa implicitamente nella classificazione dell'Arnheim, è importantissima.

Presentiamo ora i cinque principi di montaggio del Pudovchin (da Pudovchin: « Film e fonofilm » - Trad. di U. Barbaro - « Ed. d'Italia », Roma 1935).

Senza ricordare l'enorme influenza esercitata sull'arte cinematografica da questi principi, notiamo come attraverso la forma chiara dell'esposizione e la scelta quasi ingenua degli esempi, cui il Pudovchin vuol dare quasi esclusivamente il sapore di dimostrazione pratica di concetti ricavati dall'esperienza personale (la prima pubblicazione di quest'opera risale al 1926) si debba riconoscere in germe la prima chiara intuizione della formula costruttiva del film, logicamente e sinteticamente applicata alla composizione delle sequenze in blocchi narrativi.

Il contrasto

Se si vuol raffigurare il misero stato di un uomo affamato, il racconto otterrà una maggior efficacia se contrasterà con scene di spensierata ricchezza. Su questo semplice esempio si basa il metodo di montaggio in questione. Sullo schermo l'effetto sarà anche maggiore perchè lo spettatore è costretto a paragonare le due azioni e, con l'una raddop-

piare l'efficacia dell'altra. Il montaggio dei contrasti è certamente uno dei più efficaci, ma è anche uno dei più comuni e si farà bene a non abusarne.

La parallelità

Questo secondo metodo è simile a quello del contrasto ma va ancora oltre, in quanto presenta le due azioni contrapposte alternativamente in un unico montaggio. Si possono così unire due azioni schematiche non collegate fra loro, e farle procedere insieme. Un esempio può dimostrarlo più che non la sua definizione. Un operaio, uno dei leader di uno sciopero, è condannato a morte; l'esecuzione è fissata per le cinque del mattino. Il proprietario della fabbrica nella quale lavorava il condannato, lascia ubbriaco un ristorante e guarda il suo orologio da polso: sono le quattro. L'accusato è ora mostrato pronto per essere condotto fuori. E di nuovo il proprietario che suona il campanello per chiedere l'ora: le quattro e trenta. La vettura che trasporta il condannato, sotto una pesante scorta percorre una strada. La donna che apre la porta. La moglie del condannato presa da improvviso mancamento. Il proprietario ubbriaco che russa sdraiato sul letto, vestito. Il suo braccio pende all'infuori, e si vede all'orologio che ha al polso, che sono le cinque.

In questo caso due episodi senza connessione narrativa sono sviluppati parallelamente col proposito di rendere, con l'orologio del proprietario, il passar del tempo e l'avvicinarsi dell'esecuzione. Questo metodo è straordinariamente interessante e può essere molto variamente sviluppato.

La similitudine

Il finale del film *Sciopero* di S. M. Eisenstein, mostra l'apparizione di un gruppo di operai, interrotta dall'uccisione di un bue in un cortile. Il soggettista voleva dire: come un bue è ucciso dal macellaio con un colpo di pugnale, così sono freddamente e crudelmente, massacrati i lavoratori.

Questo genere di montaggio è particolarmente interessante in quanto porta alla coscienza dello spettatore un concetto astratto senza alcuna didascalia.

La simultaneità

Nei film americani il finale è costruito sul rapido e simultaneo svolgersi di due azioni in cui il risolversi dell'una è collegato a quello dell'altra, come si vede ad esempio nel film *Intolerance*. Questo metodo parla solo all'animo dello spettatore, forzandolo continuatamente alla domanda: « arriverà in tempo? Non arriverà in tempo? ». E benchè oggi sia usato molto frequentemente, resta sempre il metodo più forte per un finale pieno di efficacia.

Leitmotif (o « ripetizione del tema »).

Spesso è interessante per il soggettista riaffermare il tema del soggetto; per questo serve ottimamente il metodo della reiterazione del tema o motivo. La sua natura può essere facilmente chiarita con un esempio.

In un film antireligioso lo scenario si proponeva di dimostrare la crudeltà della Chiesa ai tempi del regime Zarista. Nel film era frequentemente ripetuta la stessa scena: le campane di una chiesa che suonavano a distesa e, sovrimpressa la didascalia: « Il suono delle campane invia al mondo un messaggio di rassegnazione e di amore ».

* * *

Attraverso lo Spottiswoode, l'Arnheim, il Pudovchin, è possibile formarsi un'idea sufficientemente precisa dell'analisi e sintesi del film, nei suoi fattori e valori più immediati; e la loro opera nei riguardi della composizione cinematografica deve essere considerata come la postazione tecnica dei limiti, e l'analisi logica delle grandi strutture del film. Da queste grandi strutture che attingono alla costituzione unitaria delle forme d'arte ed alle sue leggi universali (come l'analogia, il contrasto, ecc.), deriva una prima grammatica del montaggio ideologico. Ma al di fuori della favola, al di là del nesso narrativo, sussiste ancora il problema dell'« attacco », cioè del passaggio corretto ed omogeneo da una inquadratura ad un'altra; problema complesso che interessa fattori di spazio, di tempo, di movimento, di disposizione degli attori, ecc.

Di tutti questi fattori, ci limiteremo a considerare il tempo e lo spazio, analizzandone tutte le possibili combinazioni, e rimandando per ciò che riguarda gli altri elementi d'attacco alla nota N. 3 pubblicata nel fascicolo 6, anno I, di *Bianco e Nero*.

Uno dei più importanti compiti della regìa, parzialmente risolubile in sede di sceneggiatura, è la scelta dell'« angolazione », termine ormai d'uso corrente e che comprende:

il punto di vista (postazione della camera);

la direzione ed il senso della ripresa (direzione e senso dell'asse ottico della camera);

il piano di ripresa (taglio dell'inquadratura, disposizione e grandezza delle figure nel quadro).

Ora se si può affermare che per ogni inquadratura ogni punto dello spazio è sede di una possibile angolazione; quando si considerino le angolazioni di più pezzi di montaggio ordinati in una scena o in una sequenza, si nota facilmente che la successione non può essere totalmente arbitraria.

Costituirebbe infatti un errore riprendere egualmente in primo piano ed in inquadrature successive due uomini che si fissino dagli estremi di un corridoio. In questo caso infatti risulterebbe falsa la rappresentazione della distanza fra i due. Egualmente errata risulterebbe l'angolazione qualora nel quadro il primo risultasse di fronte ed il secondo di profilo, poichè i loro sguardi non potrebbero incontrarsi.

L'analisi dimostra che, quando la scena sia impostata nei movimenti, nel tempo e nello spazio, la scelta delle angolazioni ammette un numero di soluzioni corrette, relativamente limitato.

Lo studio analitico di queste possibili soluzioni, può costituire la base prima per una tecnica della regìa.

Primo presupposto dell'arte cinematografica è la trasfigurazione del tempo e dello spazio attraverso il montaggio.

Tale trasfigurazione va concepita:

a) come una « condensazione » del tempo reale, ottenuta omettendo nel taglio i momenti meno interessanti o meno espressivi di un'azione;

b) come una « sintesi » dello spazio reale, ottenuta sopprimendo nel taglio gli spazi relativi ai tempi omessi (v. sopra, lettera *a*).

Esempi:

1) Una persona che nella realtà impieghi due minuti a salire la scala di una casa; impiegherà pochi secondi a rendere sullo schermo lo stesso movimento se il regista avrà spezzato questa azione in due inquadrature:

1. - la persona sale i primi gradini uscendo di campo...;

2. - la stessa persona sale gli ultimi gradini entrando in campo.

2) Una persona che nella realtà percorra 10 metri per attraversare un salone, ne percorrerà molti di meno sullo schermo se il regista avrà spezzato questa azione in due inquadrature:

1. - la persona percorre, uscendo di campo, lo spazio corrispondente all'inizio del movimento;

2. - la stessa persona entra in campo percorrendo lo spazio corrispondente alla fase finale del movimento.

Attraverso questi due procedimenti paralleli, il regista costruisce un tempo ed uno spazio ideale.

Questa trasfigurazione del tempo e dello spazio deve essere tecnicamente « valutabile » ma non « sensibile ». Ciò vuol dire che le inquadrature devono essere legate tra loro da relazioni tecniche che assicurino in proiezione la sensazione nello spettatore, di un'assoluta continuità di tempo e di spazio.

Praticamente una sequenza può contenere trenta inquadrature, ma il montaggio sarà corretto quando lo spettatore avrà ricevuto l'impressione *che una sola ne sia passata sullo schermo.*

Questa prima parte della teoria si riferirà ad inquadrature « fisse ». Per inquadratura si può dunque sottintendere: « pezzo di montaggio ».

Una singola inquadratura è un'entità isolata nel tempo e nello spazio. È dunque impossibile determinare tecnicamente un raccordo fra due pezzi successivi appartenenti a tempi e spazi eterogenei. La continuità del montaggio in questo caso va ricercata nella fluidità della narrazione, o nei legami ideologici, analogie, associazioni, ecc.

Esempio: il montaggio interdipendente, detto « alla Griffith »:

1. - Preparativi del condannato a morte...

2. - Uomini che corrono portando la grazia.

Il problema del raccordo va dunque ricondotto al caso di pezzi successivi che debbano figurare come ripresi nello stesso tempo e nello stesso ambiente reale. (*)

(*) *Per tutti gli altri casi cfr. le già citate tabelle da*: PUDOVCHIN: *Film e fonofilm;* ARNHEIM: *Film als Kunst;* SPOTTISWOODE: *A grammar of the film.*

La connaturale evasione di una singola inquadratura dalle leggi del tempo e dello spazio, rende possibile il montaggio di pezzi:

1. Ripresi in tempi reali diversi, ma che debbano figurare come ripresi cronologicamente (base del piano di lavorazione: i pezzi si « girano » seguendo l'ordine più conveniente);

2. Ripresi in luoghi reali diversi, ma che debbano figurare come ripresi nello stesso luogo od ambiente (geografia e topografia ideale del film, *cfr. Pudovchin, op. cit.; Chiarini*: *N. 24 di « Cinema », e la già citata « nota » N. 2 pubblicata nel N. 5 di « Bianco e Nero »*).

La continuità nel tempo può essere ottenuta in due modi:

a) *Azioni cronologiche*:

Esempi:

1. - un uomo spara un colpo di rivoltella;

2. - un altro uomo colpito, cade.

Oppure:

1. - un uomo alza il capo e si accorge che...;
2. - un altro uomo lo fissa;

e così via.

b) *Raccordi di movimento*:

Esempi:

1. - un uomo si toglie il fazzoletto dalla tasca...;
2. - lo stesso si passa il fazzoletto sulla fronte.

Oppure:

1. - una donna comincia ad abbattersi a causa di uno svenimento...;

2. - la stessa termina di abbattersi svenuta a terra;

e così via.

Il metodo delle azioni cronologiche va adoperato nel caso di inquadrature successive in controcampo o ad angolazioni corrispondenti (v.

più sotto la « continuità dello spazio »), quando però cambiando inquadratura, cambi anche il centro di attenzione del quadro.

Il metodo dei raccordi di movimento va adoperato nel caso che la seconda inquadratura sia un ingrandimento o una riduzione della prima, (l'angolo di ripresa risulti cioè inalterato) od anche per angoli diversi, purchè il centro di attenzione sia lo stesso nelle due inquadrature.

Agli effetti del raccordo, il solo elemento figurativo del quadro che interessi, è il « centro di attenzione ».

Il centro di attenzione (su cui si deve portare costantemente il fuoco dell'obbiettivo) va nei diversi casi possibili:

1. - *Sulle figure vicine,* se nel quadro vi sono figure vicine e figure lontane;

2. - *Sulle figure di fronte,* se nel quadro vi sono figure di fronte e figure di spalle o di profilo;

3. - *Sulle figure in movimento,* se nel quadro vi sono figure in movimento e figure ferme.

Il centro di attenzione può non coincidere col centro geometrico del fotogramma. In questo caso, e se si tratta di figura umana, l'« aria » nell'inquadratura va lasciata avanti al personaggio e non dietro alle sue spalle.

Una inquadratura non deve contenere contemporaneamente più di un solo centro di attenzione.

Il centro di attenzione può, nella stessa inquadratura, spostarsi da una figura ad un'altra, purchè il passaggio sia evidente.

Esempio:

Una persona legge il giornale seduta al tavolo di un caffè (il centro di attenzione è sulla persona). Un'altra persona entra in campo (il centro di attenzione passa su questa che è in movimento, nei confronti dell'altra che è ferma), e va a sedere, risultando di spalle, avanti alla prima, che ora chiude il giornale (il centro di attenzione torna su questa figura che è di fronte e che agisce, mentre l'altra è di spalle ed immobile).

Tutti i raccordi, di qualsiasi tipo, vanno studiati sull'ultimo oggetto del centro di attenzione del primo pezzo, e sul primo del pezzo successivo.

Il raccordo può avvenire secondo i due metodi esposti combinati, quando si abbia in due inquadrature successive:

1. - Una persona che esce di campo;

2. - la stessa persona che entra in campo.

Per ciò che riguarda la colonna sonora, il raccordo può essere ottenuto eseguendo il montaggio del fotografico e della colonna « a giunte non coincidenti ».

Esempio:

Colonna corrispondente al pezzo 1: « Ero venuto a tro...
Colonna corrispondente al pezzo 2: ...varla per dirle...

e così via.

Il solo raccordo sonoro è però insufficiente a stabilire la continuità del tempo cinematografico. Esso inoltre « rallenta » necessariamente l'azione, poichè la durata delle frasi corrispondente al tempo reale effettivamente impiegato a pronunciarle, impedisce la condensazione e quindi la composizione di un tempo cinematografico.

In corrispondenza a quanto si dirà a proposito dello spazio, il tempo cinematografico può essere classificato come:

1. *Tempo percepito.*

Esempio:

— un raccordo di movimento;

2. *Tempo supposto.*

Esempio:

1. - un uomo comincia a salire le scale;

2. - lo stesso uomo termina di salire le scale.

Esiste in quest'ultimo caso, nella successione del tempo una « zona d'indeterminatezza » corrispondente al tempo soppresso, che però non costituisce salto, perchè chiaramente denunciata, ma non rappresentata nei suoi limiti.

Diverso è il caso in cui si intenda rappresentare i limiti di questa zona, in quanto allora il movimento apparirà discontinuo.

Quando si vogliano inquadrare momenti discontinui di una stessa azione; bisogna inserire tra i due pezzi una nuova inquadratura « estranea all'azione considerata »; i due limiti rientrano così nella zona di indeterminatezza.

Esempio:

1. un uomo A si avvia verso un attaccapanni;
2. un uomo B lo guarda sorridendo;
3. l'uomo A ha già il cappello in testa.

Si può notare facilmente che in questo esempio i raccordi fra le due inquadrature 1-2, e fra le 2-3 sono del tipo *a*): (azioni cronologiche), mentre la funzione del pezzo 2 è appunto quella di dare una

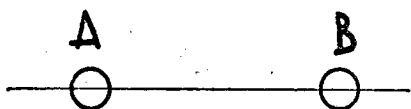



Fig. 1 Fig. 2

rappresentazione della zona di indeterminatezza, chiaramente limitata dai pezzi 1 e 3.

Quanto allo spazio cinematografico, ogni problema ad esso relativo può essere ricondotto ancora all'attacco di due inquadrature per la ricostruzione attraverso il montaggio:

a) della distanza reale tra due centri di attenzione;

b) dello spazio percorso da un centro di attenzione in movimento.

Caso a): Dati due centri di attenzione a distanza reale A-B (esempio: due uomini in « vis-à-vis »), si tracci in pianta la loro congiungente (v. figura 1).

Il montaggio dovrà ricostruire questa distanza.

Caso b): Analogo al precedente; soltanto invece che considerare due centri di attenzione, si considerano A e B come due successive posizioni di un unico centro di attenzione che si sposti nello spazio reale lungo la congiungente A-B.

I due angoli di ripresa potranno essere:

a) su questa congiungente;

b) fuori di essa.

Potranno essere ancora:

c) diversi;

d) coincidenti.

Le due inquadrature potranno essere:

e) tutte e due soggettive; o pseudosoggettive;

f) tutte e due oggettive;

g) oggettiva la 1ª e soggettiva la 2ª;

h) soggettiva la 1ª ed oggettiva la 2ª.

Le posizioni della macchina potranno essere:

i) ad eguale altezza;

l) ad altezza diversa.

Il caso *d*) non interessa il problema dello spazio cinematografico. In esso le due inquadrature sono coassiali, cioè l'una è l'ingrandimento o la riduzione dell'altra; il raccordo va eseguito sul movimento, ed evidentemente la macchina da presa può essere spostata solo lungo l'asse ottico dell'obbiettivo. Non volendo spostare la macchina, si può ottenere lo stesso risultato cambiando obbiettivo. Lo spazio cinematografico deve essere reso in una sola inquadratura che comprenda come elemento secondario anche il centro di attenzione dell'inquadratura immediatamente precedente o seguente.

Anche i casi *i*) ed *l*) non interessano agli effetti della ricostruzione dello spazio cinematografico, ma solo agli effetti delle posizioni prospettiche relative alle figure.

Esempio:

1. - la prima figura è alla finestra (angolazione dal basso);

2. - la seconda è in strada (angolazione dall'alto).

Caso g): L'angolazione della seconda inquadratura è obbligata: la camera si sostituisce al centro di attenzione della prima inquadratura. Lo spazio non può esser dato attraverso il montaggio.

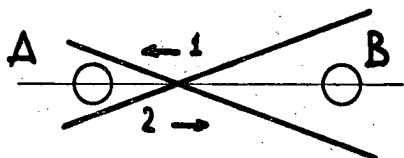
Caso h): L'angolazione della seconda inquadratura è arbitraria agli effetti dello spazio cinematografico, che non può esser dato attraverso il montaggio.

Le coppie di casi da prendere in considerazione sono dunque le: *a*)-*b*), ed *e*)-*f*), nelle loro combinazioni razionali, per angoli di ripresa diversi, e per posizioni di macchina ad eguale altezza.

Caso a): La macchina si trova sulla congiungente A-B; le due inquadrature risultano ovviamente in controcampo (*).

1. Se le inquadrature sono tutte e due soggettive si suppone la camera postata alternativamente in A e in B (v. figura 2).

Le figure devono risultare sullo schermo, di grandezza eguale ed

Fig. 5

inversamente proporzionale alla distanza (es. 2 p. p. oppure 2 m. c. l., ecc. ecc.).

Va ricordato a questo proposito che la grandezza delle figure sullo schermo dipende da:

l'effettiva distanza dalla macchina;
la lunghezza focale dell'obbiettivo.

2. Le inquadrature sono tutte e due pseudosoggettive: si suppone la macchina postata per entrambe le inquadrature, su di uno stesso punto della congiungente A-B (v. figura 3).

Le figure nelle due inquadrature dovranno dunque risultare chiaramente poste su piani diversi (es. A in p. p. e B in m. c. l.) salvo che non si voglia supporre la macchina posta esattamente al centro della congiungente A-B. In questo ultimo caso però le due inquadrature divengono soggettive, e lo spazio cinematografico appare ridotto della metà (v. figura 4).

(*) *Si chiamano in controcampo due angolazioni successive, quando in esse l'asse ottico della camera abbia stessa direzione e senso opposto.*

Caso b): La macchina si trova fuori della congiungente A-B.

In questo caso:

le inquadrature risultano oggettive o pseudosoggettive;

gli angoli di ripresa devono trovarsi tutti e due dalla stessa parte rispetto alla congiungente A-B;

gli angoli formati dagli assi ottici della camera nelle due inquadrature, e la congiungente A-B, devono risultare eguali;

la grandezza apparente delle figure sullo schermo può risultare diversa se le due inquadrature sono oggettive, deve risultare eguale se

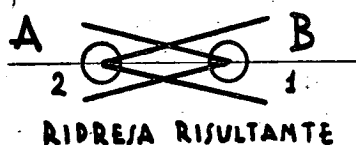



Fig. 4

le due inquadrature sono pseudosoggettive (se cioè il quadro comprende come elemento secondario anche il centro di attenzione dell'altra inquadratura: es. figura di spalle in p. p., di quinta in m. c. l. ecc. ecc.).

Per brevità di linguaggio angolazioni di questo tipo si possono chiamare « corrispondenti ».

Questa legge grammatica non sempre osservata in lavorazione, è fondamentale per un corretto attacco dei pezzi, e costituisce il necessario e solido punto di partenza per la soluzione di ogni problema ad esso inerente.

La genesi delle angolazioni corrispondenti si può dimostrare graficamente (v. fig. 5) come passaggio da una coppia di inquadrature soggettive (α-α^1) ad una coppia di inquadrature oggettive limite (γ-γ^1), per rotazione a velocità costante, degli assi ottici della camera attorno ai due centri di attenzione.

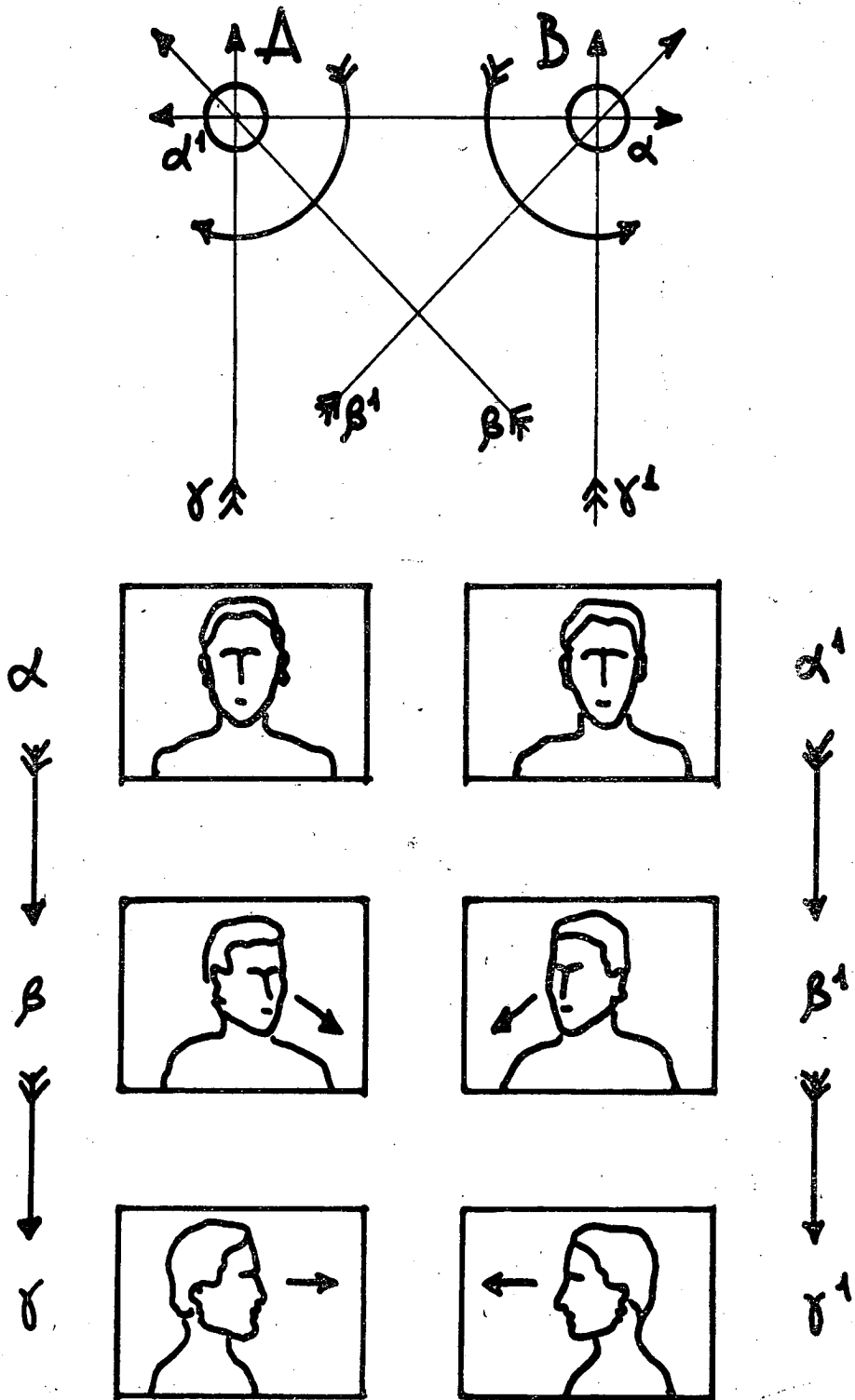



Fig. 5

In tutti gli esempi in figura si suppone che le due inquadrature vengano riprese con lo stesso obbiettivo; la grandezza delle figure sul quadro risulta quindi in funzione della sola distanza dalla macchina da presa.

Esempi:

I. - angolazioni corrispondenti oggettive (v. figura 6);

II. - angolazioni corrispondenti pseudosoggettive (v. fig. 7);

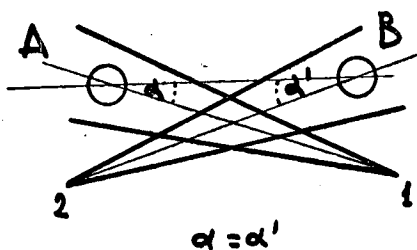



Fig. 6

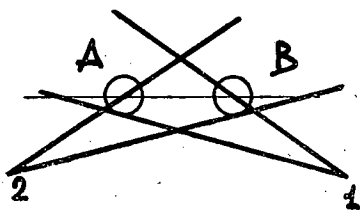



Fig. 7

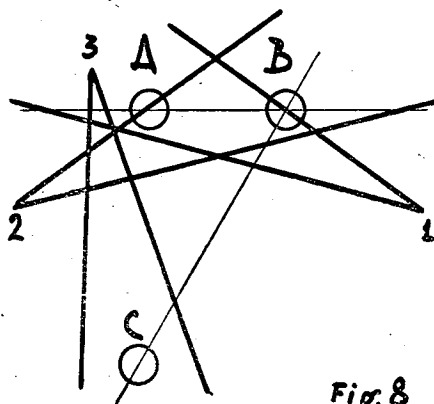



Fig. 8

III. - estensione della teoria a tre centri di attenzione distribuiti in tre inquadrature secondo l'azione seguente: A parla a B che si volge e guarda C. Nell'esempio si ottengono, per le inquadrature:

1-2: angolazioni corrispondenti pseudosoggettive;

2-3: angolazioni corrispondenti oggettive (v. fig. 8).

IV - Combinazione dei casi *a*) *b*) per centri di attenzione distribuiti in tre inquadrature, secondo l'azione dell'esempio III. Nell'esempio si ottengono per le inquadrature:

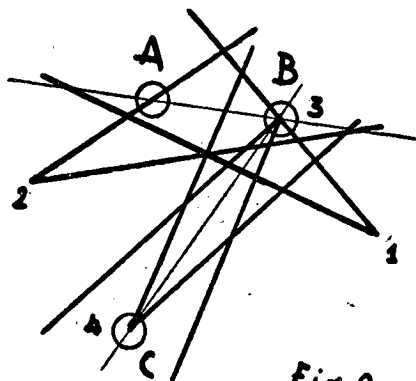



Fig. 9

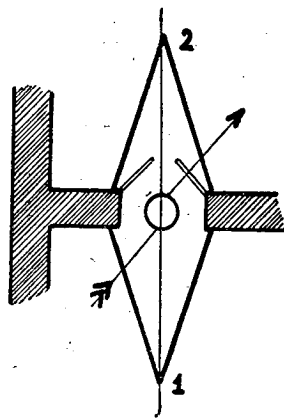



Fig. 10

1-2: angolazioni corrispondenti pseudosoggettive;

2-3: passaggio ad inquadratura soggettiva;

3-4: angolazioni soggettive in controcampo (v. fig. 9).

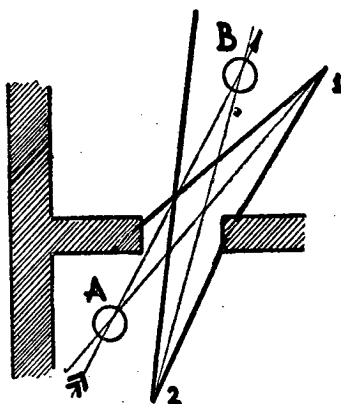



Fig. 11

Nel caso in cui si abbia un solo centro di attenzione che si sposti da una inquadratura alla successiva, gli «attacchi» vanno eseguiti ancora secondo la legge ricordata.

Sempre in questo caso, e quando nell'attacco il centro di attenzione si sposta da un ambiente all'altro (es. un uomo che attraversi una porta),

il montaggio deve essere concepito come indipendente dagli ambienti, ma relativo allo spazio percorso dalla figura (centro di attenzione) secondo i principî enunciati per il caso di un ambiente unico.

1° esempio: angolazioni in controcampo (v. figura 10).

2° esempio: angolazioni corrispondenti (v. figura 11).

La ricostruzione degli spazi attraverso la teoria esposta, sottintende

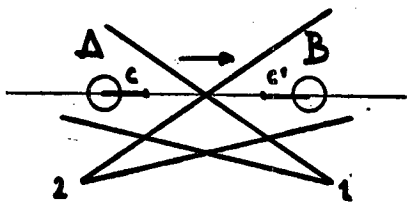



Fig. 12

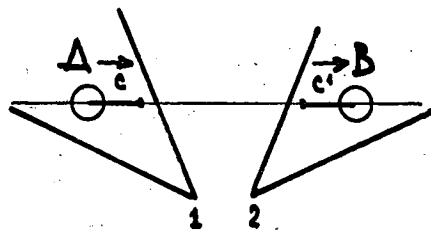



Fig. 13

naturalmente, per ciò che riguarda gli angoli, anche la direzione degli sguardi degli attori rispetto alla macchina da presa, il loro movimento, ecc. ecc.

Come il tempo, anche lo spazio cinematografico può essere classificato come:

a) « *spazio percepito* » (lo spazio è interamente dato);

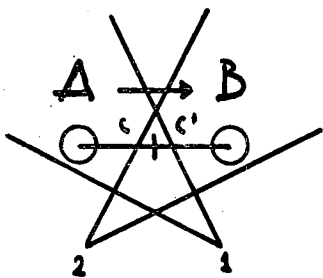



Fig. 14

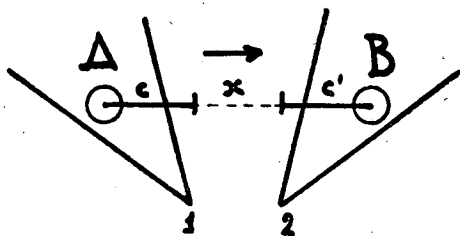



Fig. 15

b) « *spazio supposto* » (lo spazio è composto da una parte data nei suoi estremi, e da una zona di indeterminatezza « non limitata ».

Si torni al caso di un centro di attenzione che si sposti da una posizione A nella prima inquadratura, ad una posizione B nella seconda. Si potranno avere i seguenti due casi:

1. Si lascia in campo il centro di attenzione nella prima inquadratura, e lo si riprende in campo nella seconda (angolazioni corrispondenti o in controcampo, raccordate sul movimento). Lo spazio risulta « percepito », e corrispondente allo spazio reale $c+c'$ (v. figure 12, 13 e 14).

2. Il centro di attenzione esce dalla prima inquadratura ed entra nella seconda (solo angolazioni corrispondenti). Lo spazio risulta « supposto », cioè composto da una parte data $(c+c')$ e da una zona di indeterminatezza non limitata x (v. figura 15).

Evidentemente sarebbe errato lasciare in campo il centro di attenzione nella prima inquadratura, e farlo « entrare » nella seconda o viceversa, farlo uscire dalla prima e riprenderlo già in campo nella seconda, perchè in questo caso la zona di indeterminatezza ammetterebbe un limite superiore od inferiore, dato nel quadro (v. figura 16 in cui L rappresenta il limite della zona di indeterminatezza x).

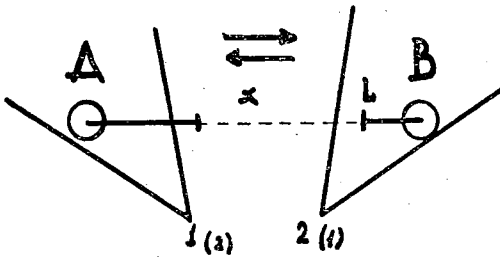
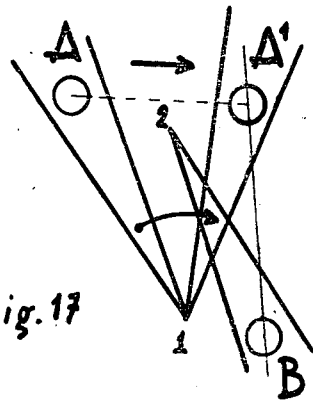



fig. 16 fig. 17

Quando si presenti la necessità di rappresentare questi ultimi due casi, bisogna dunque eseguire gli attacchi su centri di attenzione diversi.

Esempio:

1. - un uomo rimprovera una donna ed esce di campo.
   La donna « continua ad ascoltarlo »...

2. - L'uomo già in campo.

Come si può notare facilmente, il passaggio è reso possibile perchè un momento prima dell'attacco, il centro di attenzione si è spostato dalla figura dell'uomo a quella della donna.

L'esempio costituisce una riprova di quanto si è detto più su, a proposito dei raccordi di movimento e azioni cronologiche.

* * *

Tutti i casi considerati si riferiscono ad angolazioni:

a) a scena *fissa* ed a macchina *fissa*.

Si possono avere ancora le seguenti combinazioni:

b) scena *fissa* - macchina *mobile;*

c) scena *mobile* - macchina *fissa;*

d) scena *mobile* - macchina *mobile*.

Va notato che sia i movimenti di scena, che i movimenti di macchina « rallentano » l'azione, in quanto descrivendo lo spazio reale in una stessa inquadratura, impediscono la condensazione del tempo e la sintesi dello spazio in forma cinematografica.

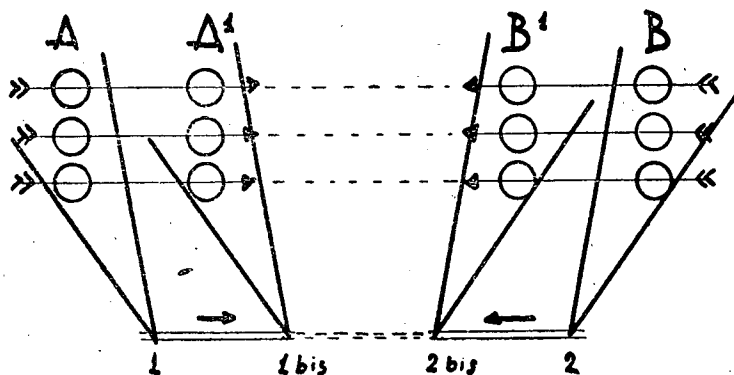



Fig. 18

Il movimento di macchina o di scena può tuttavia avere una funzione tecnica (es. di equilibrio dinamico nella composizione del quadro), o anche una funzione precisa nella narrazione cinematografica, ed allora sarà necessario studiare gli attacchi secondo le stesse leggi fondamentali esposte per la combinazione a scena fissa e macchina fissa, tenendo sempre presente che il raccordo deve collegare nello spazio e nel tempo l'oggetto dell'ultimo centro di attenzione della prima inquadratura, al primo della successiva.

1° Esempio: Panoramica. *A* si muove fino ad *A* ; momento in cui si ferma e guarda *B* (v. figura 17).

2° Esempio: Un gruppo *A* ed un gruppo *B* muovono l'uno verso l'altro (due carrelli « in ferrovia »). (v. figura 18).

3° Esempio: Il centro di attenzione si sposta da un ambiente ad un altro. Combinazione di carrello e panoramica nel primo pezzo; panoramica nel secondo pezzo. (v. figura 19).

Questi esempi naturalmente hanno un carattere indicativo solo nei riguardi dei successivi sviluppi della teoria, ciò che non rientra nei fini del nostro studio, inteso solo ad offrire un panorama quanto più vasto e quanto più completo possibile del materiale e dei metodi del montaggio creativo, come guida alla sceneggiatura e alla regia.

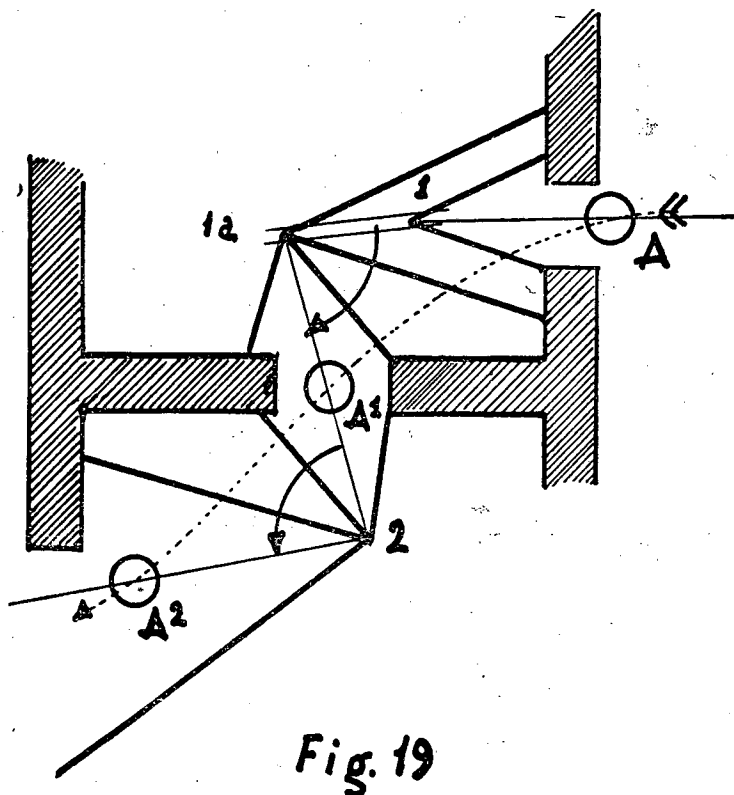
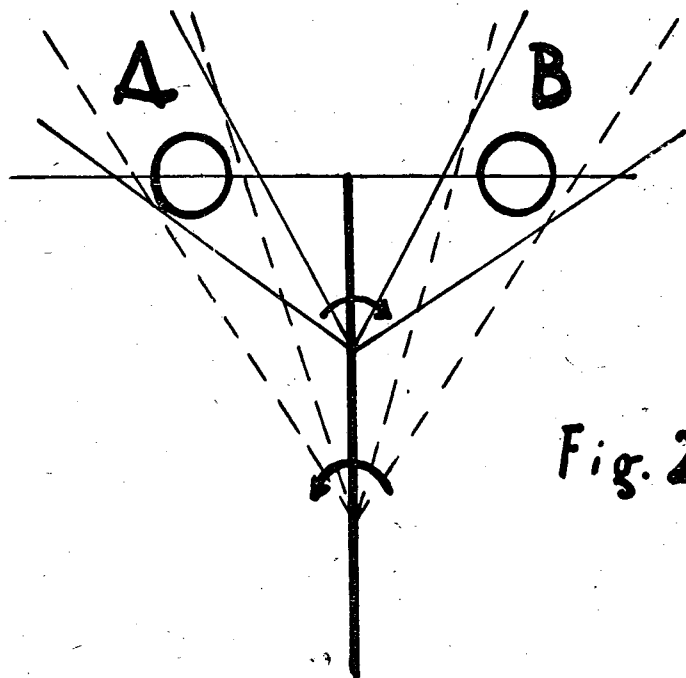



Fig. 19

L'attacco per angolazioni corrispondenti è il più semplice ed il più adoperato. Come abbiamo detto esso, analizzando in teoria il rapporto fra due elementi semplici di due pezzi di montaggio successivi, offre l'opportunità di stabilire in teatro nel più rapido tempo possibile e con la più grande approssimazione le diverse angolazioni della camera. Ovviamente in teatro non è possibile per tempo ed opportunità, procedere nella lavorazione con alla mano strumenti di misura di angoli e distanze, ma il regista e l'operatore che comprendano il meccanismo teo-

rico di un attacco corretto, potranno prevederlo « a senso » guidando con sicurezza gli spostamenti della macchina da presa. Impostato un attacco per angolazioni corrispondenti, e supponendo costanti gli angoli e variabili le distanze, fra le infinite possibili coppie di posizioni della macchina ve n'è una particolarmente interessante: quella cioè per cui la camera, trovandosi nel punto in cui si incrociano gli assi ottici, può passare da un'inquadratura all'altra senza doversi spostare sul terreno. Un noto teorema di geometria ci ricorda che il luogo dei punti che godono di questa proprietà è l'asse del segmento A-B, lungo il quale si tro-

vano dunque tutte le coppie di angolazioni che consentono un attacco corretto senza spostamenti della camera, ma con semplice movimento in panoramica tra una ripresa e l'altra (v. fig. 20).

Ma esistono fuori di questo asse infiniti punti da cui è possibile inquadrare successivamente A e B passando dall'uno all'altro per panoramica, nello stesso pezzo di montaggio. Il che vuol dire che tagliando via da questo pezzo il tratto in panoramica, le due inquadrature che ne risultano sono ancora raccordate, a meno di un movimento di macchina. La condizione che sostituisce questo movimento di macchina, necessaria e sufficiente perchè il raccordo sussista, è che le due inquadrature siano chiaramente soggettive rispetto ad uno stesso centro d'attenzione denun-

ciato immediatamente in precedenza. Dipendano cioè da una terza inquadratura che inizia la serie.

Esempio (v. figura 21):

1. - Un uomo C entra nella stanza (inquadratura arbitraria); si ferma, ed osserva...

2. - ...prima A che lavora...

3. - ...e poi B che legge un libro...

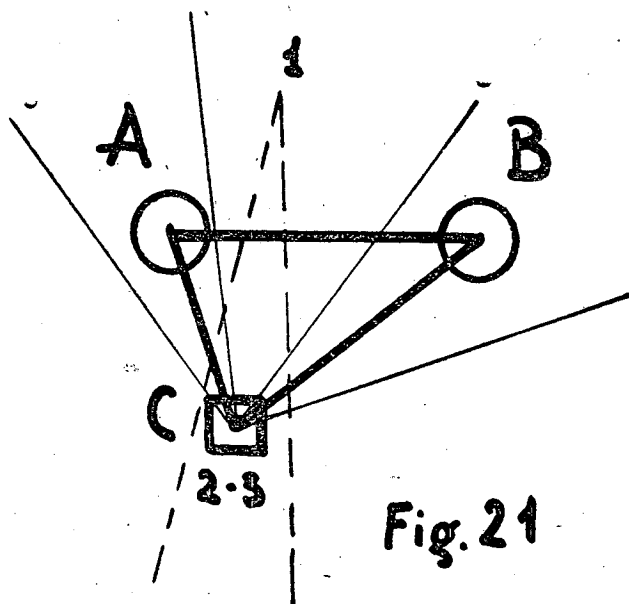
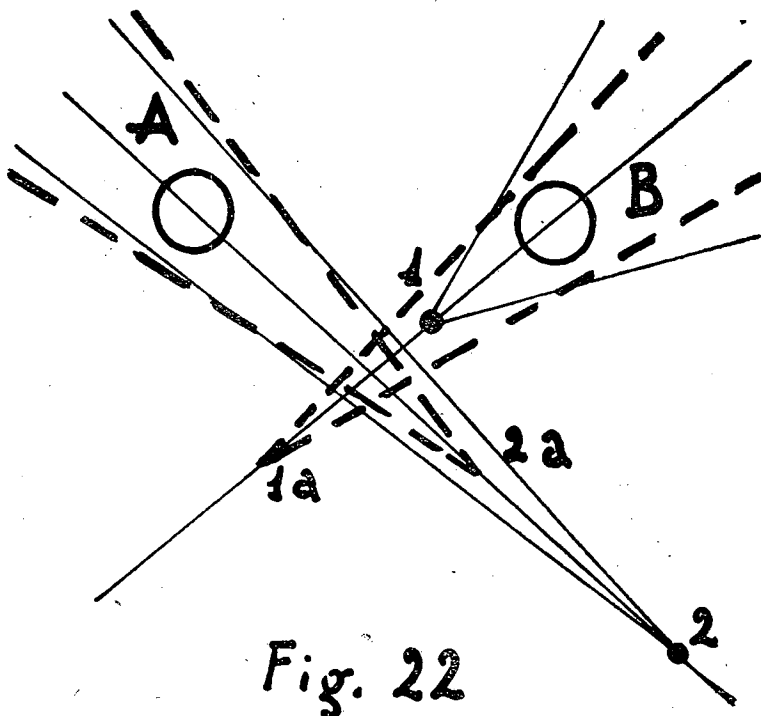



Fig. 21

A questo modo lo spazio è ricostruito nel montaggio e reso da un « triangolo d'osservazione » che impegna 3 pezzi (le angolazioni corrispondenti, come abbiamo visto, ne impegnano 2 soli), e di cui la macchina da presa offre nelle varie inquadrature ben quattro elementi definiti: le distanze A-C e B-C in grandezza apparente, e gli angoli in A e in B nei loro valori reali.

In tutti gli esempi proposti abbiamo supposto per semplicità e per chiarezza grafica, che le condizioni di ripresa fossero le stesse nelle varie inquadrature. Nella pratica, come è noto, può essere necessario ad esempio cambiare obbiettivo fra un pezzo e l'altro. Per ciò che riguarda la

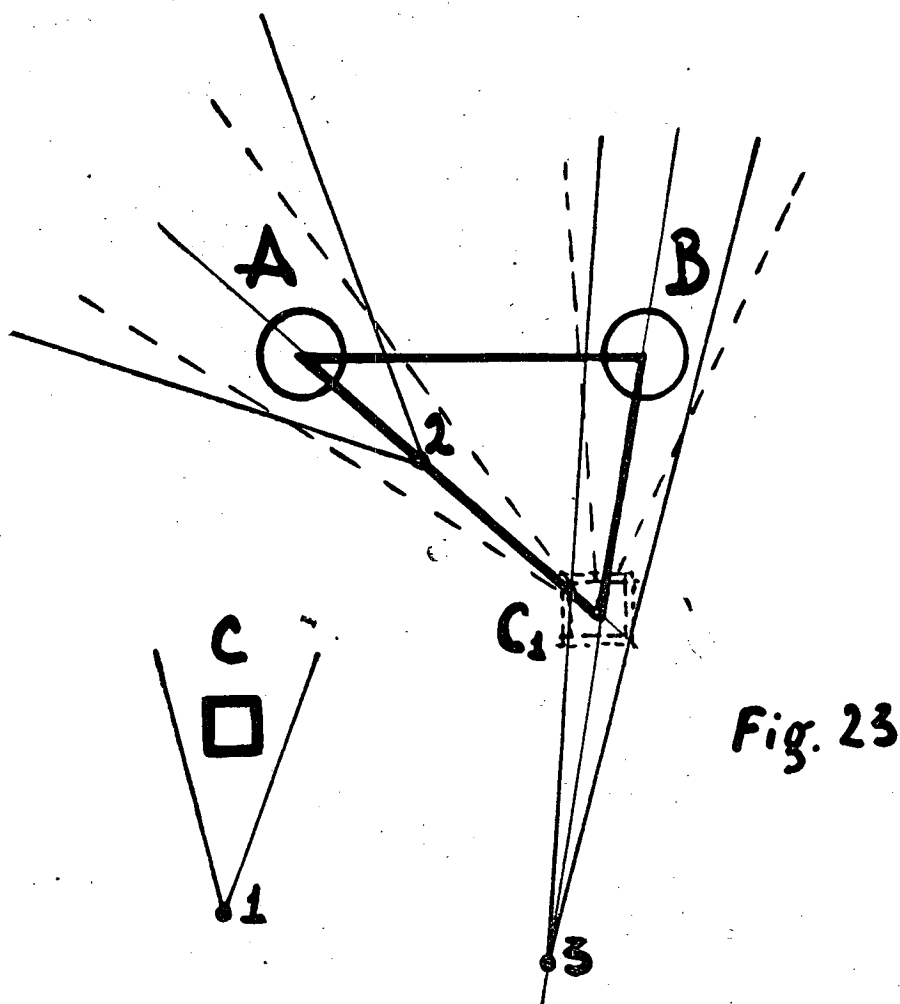
scenografia, nella composizione del quadro, ciò non fa differenza e, per citare un caso tipico ed estremo, quando si gira « a trucco » si possono riportare le varie grandezze alle proporzioni volute, alterando le dimensioni reali degli oggetti (es. qualche inquadratura di *La bambola del diavolo* di Tod Browning). Ma non è possibile altrettanto, alterare nella realtà le dimensioni della figura umana, che costituisce quindi un preciso « metro delle apparenze », nel quadro cinematografico. La varia-

Fig. 22

zione si può ottenere solo come risultante della distanza della camera e dell'obbiettivo adoperato (lunghezza focale). Per obbiettivi diversi, nei vari esempi proposti, bisognerà dunque spostare la camera lungo l'asse ottico, finchè dalla grandezza apparente delle figure, il punto di applicazione per le varie angolazioni risulti corretto secondo le leggi enunciate. Le figure seguenti illustrano due casi pratici di questo tipo. Il tratteggiato indica le inquadrature risultanti. Nella prima figura (angolazioni corrispondenti) la prima inquadratura è ripresa con un grandangolare, la seconda con un lungo-fuoco.

Nella seconda figura (triangolo d'osservazione) la prima inquadratura è arbitraria; le successive inquadrature 2 e 3 (devono risultare sog-

gettive — dipendenti dalla prima) sono riprese rispettivamente con un grandangolare e con un lungo-fuoco.

Se ora si analizzano in quest'ultimo esempio i vari elementi geometrici di questo sistema, si può constatare agevolmente che tutte le gran-

dezze *meno una* possono nel problema dell'attacco essere « date » (naturalmente di volta in volta), ed assunte quindi come « costanti ». Il che vuol dire che per le tre inquadrature da raccordare nello spazio, il regista può portare la camera dove vuole nelle prime due, rimanendo vincolato per la rimanente ad una sola « variabile », e cioè ad una angolazione-chiave che:

a) si trova sulla congiungente del terzo centro d'attenzione e dell'ultima supposta posizione della camera (« supposta » perchè se l'ul-

timo obbiettivo adoperato non è stato un normale, l'angolazione figurerà sullo schermo spostata in avanti o all'indietro; ed è allora necessario, per il successivo attacco, riportarsi con l'uso del mirino, non alla posizione reale della camera, ma a quella apparente)...

b) ...in un punto che dipende soltanto dall'ultimo obbiettivo adoperato e da quello che si vuole adoperare in questa terza inquadratura, e che si può trovare « a senso » sulla definizione del campo data in sede di sceneggiatura, ed osservando in macchina la grandezza apparente delle figure.

RENATO MAY

Preliminari sul cinema in difesa della razza

Il cinema è la più diffusa delle arti e il più efficace dei mezzi di propaganda. Ciò è sufficiente a concludere che, se un giorno si vorrà anche nella nostra Italia fascista diffondere fra il popolo una più matura e profonda coscienza dei valori del sangue, si dovrà anzitutto ricorrere a questo mezzo. È anche ovvio che c'è un elemento essenziale che rende il cinema, più di ogni altra arte di masse, espressione diretta della sostanza razziale: e questo elemento è il suo immediato cogliere la razza nella sua espressione fisica. Non si fraintenda, per il solito gusto di fraintendere: la razza, nella sua sostanza, non è brutale fisicità: è vita, nell'immensa complessità del suo svolgimento da questo centro che è l'uomo. Ma la prima parola che l'uomo dice al mondo, senza possibilità di mentirla — come invece avviene per tutti gli altri mezzi che la civiltà ha escogitato — è l'immediata concrezione del suo essere, e « conditio sine qua non » del suo stesso esistere: il suo corpo. Capire i corpi e i volti degli uomini significa scoprire la verità che sta sotto alle soperchierie di cui l'ambizione dell'uomo impara già a scuola a ricoprirsi, per apparire in società migliore di quello che è. Apparire: chè tutto ciò che non è sua spontanea virtù nativa ha il crisma della falsità e dell'artificiale imbiancatura. E ciò rovina spesso l'innata bontà, che solo è divina, per quell'inganno per cui il meglio è nemico del bene.

Il cinema sta per esempio enormemente più in alto della radio, come mezzo di espressione della razza. E si può arrivare a dire che, qualora si sappiano prendere geniali iniziative, esso è il mezzo migliore per incidere la forza plasmatrice dell'idea di razza nell'anima del popolo.

Questa virtù plasmatrice può esercitarsi direttamente e indirettamente. Il metodo diretto è il metodo pedagogico. La sua attuazione ha carattere semplice e rettilineo: si tratta, a mezzo dell'immagine, di suscitare l'interesse, l'attenzione e la cultura nel campo razziale. Istruire il popolo sulle conseguenze fisiche delle leggi dell'ereditarietà, sui disastri che conseguono al trasgredirle — trasgressione che oggi è ancora da noi un effetto dell'ignoranza, e del fatto che non esiste una visita prematrimoniale — istruirlo con la suggestione dell'immagine sul significato fondamentale umano della bellezza e sanità della razza — senso che già i greci educarono con la continua suggestione visiva e pedagogica della kalokagathia — dargli la misura alta di quest'aspirazione verso i modelli più nobili della nostra stirpe, quali essi furono nei volti e negli spiriti, in tutta la nostra storia. E così dargli la coscienza che per esempio non è vero che l'italiano ideale sia quel tipo che una retorica menefreghista e italianoide ha formato sui modelli per l'appunto dei peggiori italiani, modelli che sono prima di tutto piaciuti tanto agli stranieri, quando trovavano gli italiani così divertenti. Sono i modelli dell'italiano brunetto e bassotto, semplicione e canoro, mangiator di maccheroni, gabbator del prossimo, lacrimogeno e violento e infine qualche volta eroe sul serio in modo romanticamente commovente. Questa figura, come si sa, col fascismo non è più attuale. Ma quando, per esempio, nel film stesso, si vuol fare qualcosa di sedicente puramente italiano, e si va a scavare nell'anima cosidetta folkloristica del nostro popolo, ecco che quel tipo riscappa fuori in pieno, e con tutto il peggio che la sforzatura della pseudo arte gli carica, per dargli risalto, sulle spalle. Sono di ieri e di oggi film italiani, che qui non vogliamo nominare, che, quantunque abbiano innegabili pregi di inquadratura, fantasia e altro, non altro fanno che rituffare gli italiani nel brago della loro razza; in quel brago che ogni popolo possiede, ma da cui gli elementi migliori di ogni popolo tendono a liberarsi. Ricordiamo personalmente film artisticamente efficaci ma che più, quindi, proiettati, per errore, in ambienti stranieri nella versione originale, hanno rinforzato in molti l'opinione dell'italiano dalla faccia bruna e dagli occhi assassini, bestemmiatore e masnadiero. Tanto sarebbe che i tedeschi diffondessero in patria e fuori l'ideale del tedescuzzo di provincia, grossolano, bonaccione e stupidino, rotondo come un sistema di zucche, che esiste in Germania e che è l'eterno personaggio dei *lustige Blätte*.

Non è così che si educa il popolo, andando, anche se con innegabile sentimento d'arte, a scavare nei bassifondi del folklore siciliano, toscano o veneziano. La commedia di Aristofane è opera d'arte, come quella di Plauto e di Terenzio. Ma quella commedia getta l'onta sulla grecità, pei tipi che mette in scena: e quando rimase unica dominatrice del teatro greco, la sacra Ellade era morta.

Ma con questo siamo già nel discorso dell'influenza indiretta del cinema sulla razza. E, secondo noi, è quella che veramente è efficace, perchè prodotta non da arida volontà scientifica, ma dalla grande virtù rigeneratrice dell'arte.

Con la propaganda diretta si possono ottenere degli effetti pedagogici, i quali però non hanno più larga influenza di quella che possono avere la scuola, e il sapere imparato che di essa rimane, e che così difficilmente si tramuta in tessuto vivo. Ma il sangue è il tessuto più vivo che ci sia. Buoni film educativi, sopratutto dal punto di vista medico, sono stati fatti in questo senso, com'era naturale, in Germania, ad opera del Rassenamt di Berlino e del *Reichsausschuss für Volksegesungheitsdienst*, che esiste presso il Ministero degli Interni: e inscenatore ne è stato per lo più il Dr. Frercks, ben noto in questi circoli tedeschi, di cui è uscito in questi giorni un volumetto nella *Reclam* di Teubner col titolo *Deusche Rassenpolitik*. Questi film sono stati fatti girare in tutta la Germania, e hanno contribuito all'educazione del popolo.

Ma è ben chiaro che se razza sopratutto è spirito, è dallo spirito che bisogna parlare al popolo. E non è a base di pedagogia che questo si fa, ma col vivente esempio della vita stessa.

Quanto i film che vengono diffusi fra il popolo possano influire su di esso è chiaro, per l'enorme interesse che il popolo prende al cinema, che, in innumerevoli casi, è divenuto l'unico sollievo artistico della giornata del lavoratore e della ragazza, le cui immagini restano fitte spesso nella mente del semplice fino ad orientarne suggestivamente la vita.

In quali mani è il mercato internazionale è noto: prevalentemente in quello degli ebrei. L'insieme della situazione è tale, che, data la ricchezza dei mezzi, le esigenze del pubblico, la necessità di far bene, un certo moralismo in voga presso gli anglosassoni, spesso si ottengono dei buoni risultati artistici, qualche volta anzi degli ottimi, e in genere una produzione adatta a incidersi nell'anima del pubblico e a soddisfarne

le esigenze. Che dall'esagerato commercialismo del cinema sia nata a suo modo anche una grande arte con eccellenti risultati, può contradire alle teorie filosofiche, ma risponde alla comune verità della storia che mostra che anche in Italia fiorì la grande arte appunto quando i moventi di essa non ebbero bisogno di esser puri, ma, essendo alla base fortemente commerciali e remunerativi, favorirono caldamente gli ingegni, e li tennero insieme, con le loro esigenze cosidette impure, sul sano terreno concreto della vita viva, con la sua logica esigente e forte che è cosa in fondo, se saputa dominare, ben più viva e divina che non i sogni sciolti e irresponsabili che può permettersi l'artista puro.

Ciò non toglie che, com'è noto, il cinema internazionale lasci, nei suoi soggetti e nell'umanità dei suoi personaggi e idoli, molto a desiderare.

Innanzi tutto il cinema più diffuso, quello americano, avendo carattere non nazionale ma quasi assolutamente internazionale, non ha alcun senso per i valori di razza. L'umanità vi è ragguagliata a quel comune denominatore internazionale (in cui solo per puro caso domina il tipo anglosassone internazionalizzato e cittadinizzato anch'esso) che è il più nobile ideale dell'umanità futura secondo l'U.R.S.S. Gli uomini del film americano, per quanto eccellente esso sia per altri versi, sono degli uomini in generale. Se si toglie qualche accenno esteriore, essi non hanno patria. Essi sono, un po' come nella vecchia commedia francese, capitanata sopratutto da ebrei, cittadini di una speciale città cinematografica, la cui moneta, tagliata su una media occidentale, ha corso da per tutto. Quest'umanità-esperanto soffre, vive, gode e si agita spesso in modi molto umani: ma il fattore su cui la nostra civiltà fascista pone l'accento, il fattore primordiale dell'uomo, la sua carne viva che è l'armonia del suo sangue onde si levano le radici della sua vita, non appare. Nel voluto livellamento, questi uomini sono degli esseri essenzialmente sradicati, dei cosmopoliti, presso cui la parola patria non ha, quando nei film di guerra viene alla ribalta, che un commovente valore retorico.

Di qui, nonostante la frequente bontà dei soggetti, la poca forza umana, — al di fuori di alcuni commoventi sentimenti universali — di questi personaggi. Essi assomigliano a statue il cui marmo sia stato troppo lucidato e polito. Come nella vecchia commedia francese, si sente anche qui, in tanta eccellenza o almeno discreta bontà, una certa aridità fondamentale; quell'aridità che è propria delle cose ben pen-

sate, tecnicamente salde, le quali, mentre mostrano la sapiente mano dell'artista che è un piacere ammirare, lasciano vedere che nessuno vi ha sofferto dentro: mancano gli sbilanci necessari alle creature umane, le violenze e i difetti di ogni cosa viva, e, mentre lasciano ammirati, passano presto via dal ricordo.

Che cosa vi manca? Vi manca la voce individuale del sangue, che solo è propria degli uomini che non hanno perduto il senso della propria terra e livellato sè stessi nella polvere degli impieghi e delle città, ma son lì ancora saldi a parlare dall'anima della loro urgente necessità di vita, con quell'ingenuità fresca che li ha messi al mondo dalla colonna del sangue degli antenati. Gli altri, che sono i personaggi di questo cinema, sono gente che l'astuzia dell'intelletto ha livellato, modellato, foggiato su certe misure, sotto cui l'umanità nativa, quel che bolle in essi quando son soli e non recitano di fronte al mondo, non è più riconoscibile.

Va da sè che questi uomini, come ogni essere artificiato, sono tendenzialmente brutti. Sono belli spesso di una bellezza teatrale, da rivista illustrata: ma in coscienza chi vi vede il palpito dei cuori?

Un film come *Capitani coraggiosi* è in questo senso un capolavoro: ma nasce in primo luogo dall'anima di uno scrittore fra i più umani e primitivi che abbia mai avuto l'umanità.

Quale sia l'effetto della profluvie di questi film che piovono in misura enorme, e per tutti i gusti, sul nostro pubblico, è chiaro. Questi film mediocri, eccettuate illustri eccezioni, i cui personaggi non hanno razza e non hanno patria, che della loro origine hanno perduto il senso fino a sembrar cittadini di ogni nazione, ma la cui origine è nondimeno quasi sempre anglosassone, diffondono fra gli ingenui un senso perfettamente neutro dell'uomo e della sua vita: insegnano alle ragazze a coniarsi su modelli nè italiani nè stranieri ma anch'essi neutri, e a imbiondirsi senza un discernimento, con la stupida credenza di guadagnare sempre e infallibilmente in bellezza avvicinandosi al biondo anglosassone, senza alcun sospetto che il biondo non sia affar di moda come il colore del vestito, ma carattere semplicemente proprio del mondo lontano anglosassone a cui pur sempre questi artisti appartengono, e di cui i nostri ingenui non hanno per lo più mai avuto alcuna diretta conoscenza. Che queste imitazioni talvolta riescano in modo passabilmente estetico, risiede nel fatto che gli italiani sono molto più simili ai germanici e agli anglosassoni di quel che generalmente si crede e si

pensa in Italia. Ma è cretino trasformare le caratteristiche di un popolo a noi straniero in un canone artificiale di bellezza italiana. Nè questo fatto certamente avverrebbe, se i film in questione fossero diretta e viva espressione dell'anima terrestre di quei popoli stranieri, come talvolta succede con film francesi o tedeschi sopratutto. Ciò che è schietto respinge da sè l'imitazione. Ma il peggio è che il modello è già un prodotto falso che tradisce nondimeno tutti i caratteri di un popolo, straniero a noi in parte per sangue e totalmente per mentalità. Che il verbo diffuso da questa produzione porti il marchio della mentalità democratica, massonica, livellatrice e capitalistica americana, e che tali siano le idee che essi diffondono fra noi, si vede chiaro se, in difetto di una nostra numerosa produzione, si confrontano tali lavori con i film tedeschi, che nondimeno rispondono ancora a una mentalità similmente germanica. Il potente afflato nazionale di un film come *Der Herrscher* è l'antitesi assoluta di quella mentalità color di rosa che non ha quasi mai forti tinte terrestri e umane, del cinema americano. L'antitesi è un'antitesi, in questo caso, di pura mentalità: radicata forte nei valori del sangue e della terra l'una, rinunciataria per principio ad essi l'altra, anche se fornita di ottimi e ammirevoli sentimenti di civiltà e di umanità, che talvolta raggiungono vertici commoventi.

Ma è chiaro che una produzione che educhi il popolo non può esser che profondamente nazionale. E non è detto che con ciò non possa toccare meglio dell'altra interessi e movimenti umani universali e atti a suscitare eco e risonanza in tutto il globo: ciò che fu il destino di ogni grande arte, e anche dei film più belli d'oggi.

Non si può negare che da noi non si sia ripetutamente tentato di fondare il film sui nostri valori puramente nazionali. Ma si è caduti, secondo noi, in uno sbaglio fondamentale, che è probabilmente la causa del fatto che il nostro film non è ancora giunto a trovare una fisonomia nazionale.

Gli italiani, quando si mettono a estrarre il loro carattere nazionale, fanno un grosso errore e una quantità innumerevole di scemenze. Ciò ha radice nel fatto che essi non sono per nulla orientati sul modo di intendere le caratteristiche fondamentali della loro razza.

Il film italiano ha dato finora del paesismo e del folklore, ma dei caratteri italiani, in senso eterno, non ne ha dati. Perchè? Eppure era animato dalle migliori intenzioni di fare dell'italianità a oltranza. Che cosa è troppo spesso successo?

Ci sia concessa una constatazione amara. Gli italiani, quando vogliono distinguersi dagli altri, non fanno dell'italianità, ma dell'italianismo.

L'italiano dov'essere, secondo questa concezione, non biondo ma bruno, con gli occhi non celesti, ma neri, vivace, mediterraneo, appassionato in amore, chiaro e non nebuloso come i germanici, sbarazzino e eroico da buon italiano, talvolta elegante all'italiana con una bella sigaretta in bocca, pochi sentimenti intimi e molta passione, esteriorismo, franchezza, oppure villano alla siciliana o alla napoletana, suonatore e cantore, sempre sbrigliato, sempre poco riguardoso sotto il beato sole mediterraneo ecc. ecc.

Ma, egregi signori, di questo passo si fa un teatro caratteristico, ma nulla di universale. Si vogliono, in base a certi tipi caratteristici nella nostra penisola, ma estremi e per nulla ideali in senso profondo, modellare gli italiani su un canone razziale che non corrisponde per nulla alla sostanza del nostro sangue, per il semplice fatto che questi tipi di italiani al cento per cento sono inventati o almeno scelti con una retorica da signore in fregola patriottica, ma non corrispondono nè all'italiano medio ed umano, com'esso vive ed esiste e soffre, nè all'italiano storico qual'esso fu nei suoi elementi migliori e quale lo rappresentarono sempre gli artisti italiani. Ed è, tanto per cominciare, il semplice frutto di una vana credenza di antitesi assoluta fra i tipi germanici e i tipi italiani.

Sono solo passati alcuni decenni da quando l'antropologo francese Topinard faceva meravigliare un congresso annunziando che, secondo le ricerche da lui fatte in tutta Europa, gli europei appartenevano in fondo tutti a un medesimo complesso di componenti razziali, di cui solo le proporzioni, ma non gli elementi-base mutavano di terra in terra, e che quindi erano tutti molto più simili fra loro di quel che non credessero. Chiunque ha viaggiato l'Europa e ha fatto esperienze di popoli nordici e latini, non può che aver constatato la verità di questa affermazione, il cui contrario è frutto della ignoranza fondamentale in cui vivono ancor oggi i popoli sulle caratteristiche dei loro amici e nemici, bollata, proprio a questo proposito, dal Duce nel suo discorso di Berlino.

Quando gli italiani fanno questo malinteso italianismo, mentre si staccano inutilmente dal concerto dell'anima europea, tradiscono nel peggiore dei modi la loro stessa anima. Vadano essi a vedere le tavole

e le tele dei nostri grandi del trecento, del quattrocento e del cinquecento, e vedano se per caso ritrovano fra quei modelli eterni di radiosa umanità i loro tipetti d'italiani puro sangue! E quando credono che tutto ciò che non sa di meridionale vada evitato come non italiano, guardino se per caso non siano stranieri tutti i tipi dell'arte italiana!

Ma poi scendano per le strade d'Italia, e quindi se ne vadano a vivere un poco nelle città inglesi, tedesche, francesi, scandinave ecc. e, fatti i debiti paragoni, tornino a dirci se, nelle innegabili differenze essenziali, l'antitesi sia così grande come appunto credono anche certi stranieri che non conoscono l'Italia se non sulle litografie del golfo di Napoli, da doversi ritenere italiano vero soltanto il loro tipetto retorico ricalcato sul vieto concetto!

La verità è che a creare una salda coscienza del sangue bisogna guardare alla verità viva e non agli schemi patriottardi, e aver l'occhio ai modelli superiori del proprio sangue ed essi prender come modelli tipici da additare e portare fra il pubblico. Quei tipi che sempre nella storia formarono l'onore d'Italia, e che furono, sissignori, spessissimo biondi e spessissimo di tipo nordico, come altrettanto spesso di tipo nordico, come altrettanto spesso di tipo nordico-mediterraneo o mediterraneo puramente. Ma, si capisce, sempre italiani d'anima e di vita, e nelle idee e nel clima spirituale perfettamente distinguibili dai francesi, la cui latinità è agli antipodi della nostra, e dagli inglesi e dai tedeschi. Non in odio ad essi; chè anzi dall'unione di italiani e di tedeschi e via dicendo nacquero spesso nobilissimi rampolli del nostro sangue: ma tanto profondamente diversi da essi nell'anima e nel sangue quanto millenni di storia diversa e pur spesso concorde permisero.

Su questo riconoscimento non sciovinistico della salda italianità mediterraneo-nordica degli italiani — si ricordi che la stirpe capostipite degli italiani, gli italici, per comune riconoscimento italiano e straniero scese dal nord — può costruirsi un cinema nazionale che scavi a fondo nella nostra letteratura di tutti i tempi, e non la falsi con personaggi convenzionali, ma la intenda secondo il suo sangue che è questo sangue che si trova dovunque in tutta la terra d'Italia, ed è bello nella sua dignità aperta dolce ed umana, quanto è brutto il falso modello dell'italiano detto puro sangue. Quest'italiano al cento per cento si è dedotto da una sottrazione; come a dire: ecco il tipo che non si trova in nessuna altra parte del mondo e i cui rari esemplari solo da noi posson trovarsi. Ma è un tipo degenere, falso e indesiderabile.

Tutto ciò premesso, un assioma è essenziale: l'evasione del film straniero è esiziale allo spirito del nostro popolo, che impara da esso modi per lui falsi e fuori della sua umanità, ma che in lui si infiltrano mancandogli il potere discernitore, che solo possiede chi questi popoli stranieri bene conosce e sa apprezzare nei loro elementi a noi estranei e ad essi perfettamente naturali. Ma il pubblico, che non ha viaggiato, vede e non distingue: adatta a sè il mondo che gli viene servito sullo schermo, in cui ogni elemento che potrebbe chiarirne le ragioni nazionali è ad arte occultato. Invece come il teatro fu in ogni tempo possente suscitatore delle anime nazionali, il cinema può essere naturalmente di esse il più alto risvegliatore.

GIULIO COGNI

Il problema fisico dello spazio e del tempo in funzione della cinematografia

Erigi la tua massima a legge universale ed imponila al mondo.
KANT

L'uomo, allorchè cerca di cogliere la ragione prima dei mutevoli aspetti della natura, racchiudendo in un'unica formula le diverse manifestazioni di cui sono oggetto quotidiano i suoi sensi, compie una doverosa opera di studio e contribuisce nel tempo stesso a quell'azione evolutiva cui tende l'attività umana.

Per giungere direttamente alle leggi fondamentali che semplificano ed esplicano i fenomeni ed i problemi fisici occorre però passare attraverso il vaglio della critica, occorre cioè lanciare ed alimentare quella debole favilla capace di suscitare il fuoco purificatore della contraddizione e della discussione dal quale nascerà il nocciolo basilare della verità. Giustamente Galileo affermava che « *l'esperienza sensata ci porge il fatto, ma la legge e il modo si trovano col discorso e con la matematica* ».

Appare, quindi, assai arduo accomunare le leggi fisiche e le teorie relative al problema dello spazio e del tempo con le possibilità pratiche della cinematografia, non solo per il fatto che trattasi di argomenti del tutto diversi, in quanto l'uno è puro dominio dello spirito speculativo del filosofo e del matematico, e l'altro è problema di applicazione pratica di un modesto campo della fisica e della meccanica, ma anche e sopratutto perchè le conclusioni, alle quali si giungerà attraverso la disamina di questa tesi, sono completamente nuove e quindi soggette a facile critica.

Lo studio che segue va quindi considerato nel suo significato reale, e cioè come tentativo di porre la cinematografia su un piano fisico-filosofico, senza la pretesa che le deduzioni alle quali si giungerà siano le

reali conseguenze di questa nuova veduta. Il Rutherford, audace ideatore del modello atomico, affermava che « *quel che oggi può risultare semplicemente indagine può divenire domani fonte di incommensurabili applicazioni pratiche* ».

Ed il Rutherford fa appunto parte di quella schiera di fisici che, fin dagli ultimi decenni del secolo scorso, negarono i canoni fondamentali della fisica e della meccanica classica, che erano ritenuti veri solo perchè tramandati dagli antichi, ed accettarono solamente quelle leggi che l'esperienza e la ragione potevano dimostrare esatte. Questo rigoglioso risveglio della fisica, che data ormai da oltre un cinquantennio, portò la scienza verso nuovissimi orizzonti, ed il meraviglioso progredire di tutte le tecniche in tutti i campi vale a dimostrare il benefico apporto di tante geniali ideazioni. Come è naturale però, attorno alle solide basi della tecnica, rifiorì una molteplice serie di teorie, assurde talune, altre foriere di nuovi ritrovati, tutte in attesa che una documentazione reale le facesse assurgere a leggi universali.

Lo spazio, con le sue teorie sulla pluridimensionalità, è sempre stato uno dei problemi più discussi e più martoriati dalla critica, forse perchè segna il punto d'unione tra la filosofia e la fisica.

La *concezione filosofica* dello spazio è estranea alla dimostrazione che qui segue; ritengo quindi sufficiente accennare solo brevemente alle linee fondamentali del pensiero filosofico, durante i vari secoli, per trarne, ove se ne presenterà l'opportunità, logici riferimenti con la teoria matematica.

La filosofia antica concepisce in generale lo spazio come proprietà delle cose, esistente solo come luogo in cui sono collocati i corpi. Questa teoria, affermata da Leucippo e dai seguaci della scuola atomistica, permane fino ai tempi di Plotino ed annovera tra i suoi assertori la Scuola Eleatica e lo stesso Platone.

Aristotele, per primo, si oppone alla identificazione dello spazio con la materia; per esso lo spazio è qualche cosa di obbiettivo, di fisico, qualche cosa che indica un ordine determinato nel mondo. La dottrina della realtà obbiettiva dello spazio persiste in Cartesio, Spinoza, Locke e Newton. Il Painlevé sostiene inoltre che non si ha il diritto di affermare che lo spazio (e così pure il tempo) non hanno esistenza reale perchè non è possibile misurarli in modo oggettivo. Egli ammette, al pari di Newton, che lo spazio non è relativo e che tra i diversi mezzi coi quali possiamo misurarlo ne esiste sempre uno che corrisponde a realtà.

Il Leibniz enunciò infine una terza concezione dello spazio, ritenendolo esistente al di fuori delle cose e della materia, solo come fenomeno soggettivo. Questa teoria, che si trova sostanzialmente in Berkeley, Wolf, Baumgarten e Mill, venne convalidata dall'autorità del Kant, il quale affermò che lo spazio, al pari del tempo, è una forma della nostra conoscenza e quindi non è affatto una proprietà della cosa in sè stessa.

Queste correnti filosofiche considerano naturalmente l'essenza dello spazio come soggetto speculativo del pensiero; i risultati quindi che da esse si traggono non rientrano nel mondo oggettivo nella natura. In questo senso un parallelo con la cinematografia riuscirebbe difficile perchè si porterebbe al livello della materia meccanizzata quello che è uno dei più vasti domini dello spirito dell'uomo: il pensiero e la sua evoluzione creativa.

La *fisica* tratta invece il problema dello spazio sopratutto dal punto di vista dimensionale.

In questo senso si sono delineate due correnti nettamente diverse; la prima che si pone lo studio delle possibilità presentate dall'*esistenza di una quarta dimensione lineare dello spazio*, la seconda che considera *il tempo come quarta dimensione dello spazio.*

Compito e scopo di questa memoria è appunto la dimostrazione che la cinematografia può dare una riprova efficace, per quanto volutamente e forzatamente immaginosa, di queste due dottrine; del resto Leonardo da Vinci nei suoi *Scritti* affermava che « *la prima verità non è come potrebbe credersi quella della visione fisica, bensì quella della ragione che supera i sensi* ».

Se d'altra parte si pensa che fino ad ora l'esperienza ha ben poco contribuito ad avvalorare le ipotesi sulla pluridimensionalità dello spazio, apparirà sotto un nuovo reale aspetto lo sforzo che qui si compie di voler collocare tra i fenomeni dimostrativi di dottrine, di vastissima portata pratica, la tecnica cinematografica, che di consuetudine è legata a concetti estetici, etici, finanziari e commerciali con sporadici riferimenti alla tecnica che le fu madre.

Le teorie sulla quarta dimensione lineare dello spazio sono state riassunte e vagliate dottamente dal matematico americano Newcomb in una conferenza che venne integralmente riprodotta dal Flammarion nel suo libro « *Fantasie cosmiche* ». A tale trattazione rimando il lettore desideroso di approfondire le sue cognizioni su questo argomento;

qui riporto, in breve, taluni concetti fondamentali atti a far luce sulla tesi in discussione.

Lo spazio nella sua estrinsecazione pratica è tridimensionale. Infatti, partendo dal presupposto logico che ogni dimensione dia luogo ad una possibilità di movimento, noi ritroviamo in realtà che è sempre e solamente possibile spostarsi lungo tre differenti direttrici.

In cinematografia la *carrellata*, la *panoramica* ed il *cambio d'inquadratura* danno una pratica riprova della tridimensionalità dello spazio. La macchina da presa infatti, in virtù delle possibilità ora accennate, è libera di muoversi e di spostare l'inquadratura utile in una qualsivoglia posizione dello spazio reale.

Allorchè dallo spazio reale — o tridimensionale — si passa a considerare la possibile esistenza di una quarta direzione di movimento, ci si trova al di fuori della fenomenologia reale e tutte le dottrine assumono il carattere di teorie prive di documentazione.

Senza analizzare qui lo spazio pluridimensionale — ad *n* dimensioni lineari — quale fu ammesso dal Poincaré, dal Sophus Lie e dallo Schlegel, mi soffermo solo alla valutazione della portata teorica dell'esistenza di una quarta dimensione lineare.

Il Newcomb per dare un'idea del fenomeno *dimensione* suppone l'esistenza di un animale legato dapprima ad una sola dimensione (ad esempio una retta). Le manifestazioni di vita di questo animale sono esclusivamente limitate alla possibilità di avanzare e di retrocedere lungo la sua retta senza potersi mai voltare.

Dando una seconda dimensione lineare a detto animale, gli si darà la possibilità di muoversi su un campo molto più vasto, e cioè di avanzare e di tornare indietro girando su sè stesso. In modo analogo una figura geometrica, ad esempio una superficie di sagoma triangolare, si può far muovere e ruotare a volontà allorchè si ha la facoltà di spostarla su di un piano bidimensionale. Ad entrambi è inibita la possibilità di rovesciamento in modo che si presenti in alto la parte che trovasi in basso; nel caso della superficie triangolare ciò si traduce nella impossibilità di vedere la parte che sta rivolta verso il piano di contatto, nel caso dell'animale questi non potrà mai mettersi col dorso in basso ed i piedi alto. L'esistenza di una terza dimensione lascia liberi l'animale e la figura geometrica dai legami ora ricordati e permette loro di girare e di rigirarsi secondo le più ampie possibilità che sono a conoscenza dell'uomo tridimensionale.

Se dovesse avverarsi l'esistenza di una quarta dimensione tutto ciò che è limite alla nostra attività attuale verrebbe immediatamente superato. In un mondo tetradimensionale un prigioniero chiuso e circoscritto dalle pareti di una cella tridimensionale, potrebbe liberamente uscire in virtù della quarta dimensione, alla pari di un uomo che, trovandosi all'interno di un cerchio, non trova ostacolo a sorpassarlo muovendosi nelle tre dimensioni.

Incidentalmente ricordo che portando il ragionamento verso l'opposta possibilità è facile giungere alla concezione dell'aspazio o spazio privo di dimensioni, in cui tutto verrebbe a trovarsi in quiete assoluta, essendo divenute impossibili tutte le facoltà di moto.

Il cinematografo presenta la possibilità di concepire uno spazio a quattro dimensioni?

A questa domanda si può rispondere in senso affermativo qualora si ammetta di rimanere in un mondo ideale privo di ogni riferimento utile con le manifestazioni del nostro spazio attuale. Occorre cioè che con un immaginoso volo della fantasia noi riusciamo a trasportarci in un mondo fittizio, diverso da quello nel quale viviamo, ove agli individui sia data la facoltà di fare tutto ciò che in questo nostro spazio è legato e limitato dalle tre dimensioni reali.

La tesi che mi propongo di dimostrare è la seguente:

Lo schermo è la quarta dimensione lineare della cinematografia.

Infatti, supponiamo per un istante di essere spettatori, in una sala cinematografica, di una qualsivoglia proiezione. Attorno a noi esiste un mondo tridimensionale che è quello nel quale viviamo: *un mondo reale.*

La proiezione, se intesa quale procedimento fisico-meccanico, rappresenta una finzione ottica che si può considerare manifestazione intrinseca del nostro mondo; come tale essa non interessa altri che il tecnico. Ritenendola invece come vita fittizia viene ad assumere gli stessi valori spaziali del nostro mondo, rappresenta cioè una forma nuova di manifestazione tridimensionale: *un mondo fittizio.*

La possibilità di esistenza di un mondo reale accanto ad un mondo fittizio riesce molto più chiara se si ammette con il Levi-Civita che: « *il nostro spirito percepisce il mondo esterno a mezzo delle sensazioni; la successione delle impressioni, se pure non dà una misura esatta della quantità di sensazioni passate dinnanzi a noi, almeno fissa nel nostro io*

il concetto di un evolversi senza fine di avvenimenti, di un tempo che passa ».

Ed a questo concetto di mondo esterno rispondono sia il mondo reale sia il mondo fittizio, per i quali appare pertanto evidente la necessità di differenziarli secondo i loro caratteri e la possibilità di farli venire a contatto, per quanto siano di natura psicologica assai diversa.

Lo schermo infatti è il piano di contatto tra questi due mondi; esso può essere considerato *materialmente* come una doppia dimensione del nostro spazio reale, *idealmente* come il punto di vista dal quale il mondo reale guarda il mondo fittizio con tutti i suoi valori tipici funzionali ed estetici; considerato infine come *mezzo di separazione* tra il mondo reale ed il mondo fittizio, lo schermo è una finestra od una cornice od un passaggio aperto nello spazio fittizio (od in quello reale) tridimensionale, avente lo scopo di far conoscere agli esseri del mondo reale lo svolgersi di un determinato aspetto della vita fittizia.

Consideriamo ora l'esempio classico proposto dal Newcomb, di un prigioniero chiuso nella cella di un mondo tipico tridimensionale, e come tale impossibilitato di liberarsi dai vincoli della prigionia.

Questo prigioniero può essere visto proiettato sullo schermo dinnanzi a noi spettatori in una sala cinematografica; noi lo vediamo chiuso nella sua cella e di questa, per diverse postazioni della macchina da presa, possiamo vedere od intuire le sei superfici limitanti la libertà di chi è compreso tra esse. Ma con un sforzo della nostra fantasia, noi possiamo sempre pensare che il carcerato di un mondo fittizio, possa superare quell'apertura o schermo che lo separa da noi, mondo reale, e trovarsi quindi completamente fuori della sua prigione, libero di attendere che una inquadratura od un ambiente diverso gli permetta di rientrare nel suo mondo. Questa possibilità non esiste nè può esistere nel nostro mondo reale, nè nel mondo fittizio proiettato; essa esiste solo allorchè i due mondi in discussione vengono a contatto.

Taluno potrebbe obbiettare che manca a tal riguardo qualsiasi esperienza documentaria che valga a rendere più agevole la discussione; non è il caso di dare premature risposte ad immaginarie critiche negative che potranno essere fatte in seguito, ma mi sembra opportuno di ricordare qui che la mancata concordanza dell'ipotesi ora formulata con il reale svolgersi delle proiezioni cinematografiche non è da attribuirsi ad errore di ragionamento, ma piuttosto al fatto che la no-

stra mentalità è abituata a concepire solamente esperienze tridimensionali.

Ripeto che la possibilità ideale, contemplata in questa ipotesi nasce esclusivamente dal contatto di due spazi tridimensionali. Esiste infatti una prova indiretta che lo schermo è da considerare sotto questo punto di vista, quale quarta dimensione dello spazio fittizio proiettato, e questa è la constatazione che un prigioniero il quale potesse giovarsi della facoltà irreale, ma idealmente possibile, di attraversare lo schermo riuscirebbe facilmente ad uscire da una qualsiasi cella chiusa.

Ma vi è ancora una considerazione che può portare questo delicato ragionamento, purtroppo irto di difficoltà logiche, verso nuove conclusioni.

Lo schermo ha ragione di essere considerato tale, soltanto finchè esiste uno solo dei due mondi che vengono a contatto (nei momenti cioè in cui non vi è proiezione su di esso). Allorchè la sala cinematografica resta al buio e nasce la visione di un secondo mondo irreale o fittizio, proiettato sullo schermo, questo perde il suo valore di superficie e di ente reale; praticamente esso scompare alla vista dello spettatore ed al suo posto si presenta una grande apertura dalla quale si ammira un secondo mondo. Parlare quindi di schermo nel momento della proiezione è completamente fuor di luogo.

In effetti questa apertura, che scopre una vita che in realtà non esiste, è semplicemente il punto di vista dal quale si inquadra quel mondo. Materialmente schermo e punto di vista si indentificano ma essi divengono concetti totalmente diversi agli effetti di questa disamina perchè relativi a due mondi diversi.

Trasportando questo concetto nella vita pratica si può dire che l'obbiettivo della macchina da presa rappresenta il valore corrispettivo del punto di vista. Ciò che in pratica rappresenta l'inquadratura (od i limiti dell'inquadratura) corrisponde in ripresa alla postazione dell'obbiettivo.

In questo senso si può estendere alla ripresa il concetto tetradimensionale, prima attribuito allo schermo, ricavandone la fantastica possibilità di definire l'obbiettivo come la quarta dimensione lineare del mondo reale.

Un uomo legato al suo mondo tridimensionale può ad esso sfuggire avanzando verso l'obbiettivo o verso il punto di vista e, se potesse

riuscire ad attraversarlo, si troverebbe sciolto dai legami e dalle leggi fisiche-naturali-eterne che governano la sua vita.

La tetradimensionalità, considerata esclusivamente come deduzione di idee prive di fondamento pratico, ha bisogno di più ampie delucidazioni per poter attrarre l'attenzione dei critici. Questo compito è certo assai arduo a trattarsi, e forse ad esso sarebbe meglio convenuta la forza espressiva e dimostrativa dell'algoritmo matematico. Ma poichè, ripeto, essa non ha altri scopi che quello di tentare di avvicinare quanto più è possibile la cinematografia ai problemi fisico-filosofici, senza ingenerare nuovi principi, salvo un'originale e fantasiosa concezione della tecnica cinematografica, ritengo che sia più conveniente cercare di rendere accessibile ai più queste successive deduzioni.

A riprova della tetradimensionalità dello spazio fittizio, considerato unitamente allo schermo, vale anche il fatto che esso segue senza eccezioni la *legge dei cataclismi*. Questa si può brevemente enunciare nel modo seguente:

« *Un ente legato ad uno spazio ad* n *dimensioni, non può passare in uno spazio ad* n + 1 *dimensioni senza che si avverino in esso dei cataclismi, senza cioè che in esso avvengano fenomeni che tendano a distruggere la naturale coesistenza delle sue leggi fisiche* ».

Prendiamo a titolo esplicativo alcuni esempi del mondo reale, i quali rispondono solo in parte e sotto taluni aspetti ai requisiti del problema, ma che servono tuttavia a dare una chiara nozione del principio esposto.

Un treno si può considerare come un ente legato ad una sola dimensione: il suo binario; un'automobile può invece rappresentare un ente connesso a due dimensioni: la superficie della terra; l'aeroplano, libero di spaziare nell'aria, è infine la tipica espressione dell'ente moventesi secondo le tre dimensioni del mondo reale.

Orbene, allorchè il treno esce dalla sua rotaia, accade un disastro; lo stesso avviene quando un'automobile ribalta, quando esce cioè dal suo piano bidimensionale; analogo fenomeno deve necessariamente avverarsi nel momento in cui l'ente tridimensionale esce dal suo mondo.

E poichè la cinematografia ha la facoltà di possedere, secondo quanto si è prima detto, questa quarta dimensione ciò vuol dire che, allorchè si invade il campo di questa dimensione, dovremo trovare manifestazioni cataclismiche.

A priori sembra inverosimile che, per dimostrare la tesi della legge dei cataclismi, si possa ricorrere a questa possibilità puramente teorica, frutto più di fantasia che di realtà. Tuttavia esiste un caso tipico, ritenuto dai molti un tentativo di speculazione commerciale, in cui si rileva il fenomeno di cataclisma ora ricordato. È noto che all'inizio della stagione cinematografica 1936-1937 venne lanciato sul mercato un corto metraggio stereoscopico, nel quale erano ottenuti effetti molto sorprendenti per lo spettatore, sfruttando sia un elementare principio prospettico sia la proprietà della visione binoculare dell'uomo.

Però questo corto metraggio non si può dire sterescopico nel vero senso della parola. Per stereoscopia i fisici designano la proprietà per la quale un oggetto qualsiasi, posto nello spazio, viene visto dall'uomo in funzione delle sue tre dimensioni caratteristiche. La cinematografia stereoscopica è quindi quella che rende, artificialmente o per via diretta, il senso di profondità di campo che indiscutibilmente manca all'attuale proiezione, sebbene le qualità ottiche degli obbiettivi riescano a supplire in misura notevole a tale deficienza.

Dalle considerazioni svolte su queste pagine risulta inefficace la considerazione dei fenomeni stereoscopici per lo studio della tetradimensionalità della cinematografia.

La stereoscopia è insita nelle tre dimensioni supposte esistenti nel mondo fittizio proiettato; il problema della quarta dimensione nasce allorchè non solo vengono a trovarsi a contatto due mondi di natura diversa, ma viene anche data ad un ente appartenente ad una di essi la possibilità di penetrare nell'altro attraverso la superficie comune ad entrambi.

Il corto metraggio, cui si è ora accennato, che non è un film stereoscopico nel senso tipico di questa parola, va inteso piuttosto come un lodevole tentativo commerciale, di limitatissima importanza scientifica, perchè basato su leggi fisiche ed ottiche molto note e lungi dal contribuire efficacemente al problema basilare della realizzazione delle tre dimensioni reali del mondo fittizio proiettato.

D'altra parte invece tale film può essere inteso come esperienza efficace per dimostrare, sia pure giovandosi di mezzi artificiosi, in qual modo sia possibile utilizzare praticamente quello che fin qui poteva sembrare una voluta conseguenza di un ardimentoso ragionamento.

Esso non ha altro scopo che quello di realizzare un passaggio dell'immagine proiettata da un mondo fittizio in un mondo reale, attraverso l'apertura irreale dovuta alla presenza dello schermo.

Questa condizione sperimentale, attuata nel film ricordato, è necessaria e sufficiente, almeno limitatamente agli scopi di questo articolo a dimostrare la tesi che « *lo schermo è la quarta dimensione lineare della cinematografia* ».

È necessaria perchè senza un'esperienza pratica ogni tesi resta senza mèta e senza sviluppo; è sufficiente perchè essa soddisfa pienamente alla legge della pluridimensionalità.

Si è infatti affermato che allorchè un ente, legato ad n dimensioni, passa in un mondo ad $n+1$ dimensioni, si avvera un fenomeno di cataclisma, qualche cosa cioè che non è nè comune nè cognito ad una mente abituata alle n dimensioni.

Chi non ha, infatti, notato gli effetti di deformazione che subiscono gli oggetti e le persone allorchè nel film in questione escono fuori dallo schermo?

Esiste in realtà un fenomeno che non era conosciuto alla nostra mente; ogni ente, uscendo dal mondo proiettato subisce, nell'entrare in quello reale, profonde modificazioni di forma; avviene in esso una progressiva e costante dilatazione, la cui entità è proporzionale alla distanza tra il mondo fittizio ed il nostro occhio.

Per estensione possiamo affermare che l'esistenza della quarta dimensione nel mondo cinematografico porta, qualora di essa si faccia uso, alla infinita dilatazione delle forme; e viceversa, potendo sfruttare una quarta dimensione nello spazio reale che ci circonda, le forme si restringono fino all'infinitesimo. Un prigioniero, ristretto tra le pareti di una cella chiusa, potrebbe annientarsi in un mondo tetradimensionale e ridivenire forma vivente nello spazio tridimensionale. E nel momento istesso in cui le sue dimensioni corporali sono nulle, potrebbe uscire dalla cella. La quarta dimensione gli avrebbe data la libertà.

E poichè si è detto che l'obbiettivo si può considerare come la quarta dimensione lineare dello spazio reale, occorre trovare in esso un punto in cui le immagini si riducono a zero.

È noto infatti che in pratica è possibile ottenere, a mezzo di obbiettivi opportunamente utilizzati, un punto di convergenza totale dei raggi luminosi, o, ciò che è lo stesso, l'annullamento completo di ogni immagine o forma.

Passiamo ora a considerare l'apporto della tecnica cinematografica alle teorie relative al tempo. I filosofi ed i fisici d'ogni epoca furono

molto propensi a considerare il tempo come funzione essenziale dello spazio. Teorie precise in merito datano dal periodo aureo della filosofia greca.

Esse si dividono in tre grandi correnti filosofiche; la prima concepisce il tempo in funzione della sensibilità dell'uomo e ne ammette la esistenza solamente in quanto fa parte della concezione del soggetto; questa corrente, che fa capo a Platone, annovera tra i suoi seguaci molti filosofi tra cui Kant (1), Locke, Berkeley, Scelling, Herbart ed Hegel.

La seconda teoria, la quale deriva da Aristotele, concepisce il tempo in dipendenza delle cose. Tra i seguaci sono da ricordare Newton, Galluppi, Rosmini e Gauss (2).

Incidentalmente ricordo anche l'originale concezione di S. Agostino il quale, mentre sostiene che il tempo si « *interiorizza* », d'altra parte confessa di non poterlo definire: « *Si nemo ex me quaerat scio, si quaerenti explicare velim nescio* ».

La più moderna e la più logica delle concezioni è rappresentata dalla terza corrente la quale ammette che il tempo è la quarta misura dello spazio. Questa teoria non è in effetti che una derivazione della concezione del tempo, ma, per la sua grande importanza e per l'originalità delle vedute cui dà luogo, deve ritenersi come distinta dalle precedenti ipotesi.

Essa si trova già in D'Alembert (1754) e venne fortemente propugnata dal Minkowski nel 1903 (3).

Hermann Minkowski nel suo « *Raum und Zeit* » (Spazio e tempo) concepisce un mondo unico come un continuo a quattro dimensioni determinato in forma algebrica dalle coordinate X, Y, Z, T, le quali creano il *punto del mondo* (Weltpunkt) o *punto avvenimento*.

In altri termini secondo il Minkowski la fisica non è un *divenire nello spazio a tre dimensioni* ma un *essere a quattro dimensioni*.

---

(1) Kant affermava che spazio e tempo come le qualità primarie della materia non sono fuori della nostra anima ma sono forme della nostra esperienza.

(2) Gauss in una lettera a Bessel affermava che: « spazio e tempo hanno anche al di fuori del nostro spirito una realtà di cui a priori non possiamo segnare le leggi ».

(3) Per il realismo lo spazio è un continuo a tre dimensioni illimitate in cui tutte le sue parti coesistono nel medesimo momento; esso si collega strettamente col tempo avente una sola dimensione di cui noi occupiamo un punto determinato che si sposta continuamente nella stessa direttiva. La critica moderna ritiene lo spazio come un mondo soggettivo sotto il quale gli uomini percepiscono alcune proprietà e relazioni dell'essere.

Volendo restare in questo originale campo di teorie si può affermare, con maggiore rispondenza ai fatti dell'esperienza quotidiana, che esiste un mondo tetradimensionale il quale si presume che sia formato da tre dimensioni lineari fondamentali che si spostano continuamente.

Il tempo è quindi, in altri termini, la vita dello spazio.

Se consideriamo un qualunque ente del nostro mondo, ad esempio una sfera di qualsiasi materiale, esistono due casi pratici; la sfera sta ferma ed allora essa è un corpo tridimensionale in stasi; la sfera si muove ed allora essa è un corpo a tre dimensioni in moto, ovvero un ente tetradimensionale. Questa concezione si avvicina a quella di Epicuro, secondo il quale il tempo era un accompagnamento del moto e deriva in sostanza dall'idea di Aristotele poi sostenuta da S. Agostino che: « *Tempus est numerus secundum prius et posterius* ».

È naturale che il tempo, considerato come quarta dimensione di moto, non lineare, non è in linea di massima soggetto alla legge del cataclisma alla quale obbediscono i corpi ad *n* dimensioni lineari od in stasi.

La cinematografia non ci fornisce nessun esempio o fenomeno atto ad essere assimilato all'ipotesi ora formulata.

L'entità fisica denominata « tempo » si presenta nella fenomenologia pratica sotto due aspetti completamente diversi.

Consideriamo infatti la sfera ora ricordata, e supponiamo che essa sia appoggiata ad un supporto a mezzo di un asse polare prolungato artificialmente oltre i limiti della sua superficie. Questa sfera può muoversi in realtà in due diversi modi: ruotando attorno al suo asse oppure restando ferma rispetto all'asse polare e muovendosi con tutto il suo supporto.

Nel primo caso i valori spaziali specifici, tra sfera ed ambiente, restano costanti e varia invece la diversa esposizione delle parti di essa; nel secondo caso rimane invece costante l'esposizione e variano i rapporti spaziali con l'ambiente.

In entrambe queste due ipotesi semplici entra in gioco la funzione *tempo*, ma è solo nella seconda di esse che noi riscontriamo tutti i caratteri necessari per assimilare il tempo ad una reale dimensione dello spazio.

In cinematografia queste due forme di evoluzione del tempo si trovano nettamente distinte e con caratteri propri totalmente diversi.

Allorchè si vede una o più inquadratura di uno stesso ambiente, nel quale ha luogo un'azione scenica, si ritrova la prima funzione del tempo definibile come ambiente in stasi e moto od evoluzione nell'interno di esso.

La seconda funzione che è quella che definisce realmente il tempo si riscontra, ad esempio, nella dissolvenza.

Infatti questa finzione cinematografica si adopera a volte per tradurre un passaggio di tempo più o meno lungo tra la scena che si svolge e quella che segue.

Il caso tipico, che corrisponde al secondo valore temporale, ora definito, si ha allorchè la dissolvenza ha luogo tra due inquadrature esattamente eguali ma di cui la seconda vuol essere distante nel tempo dalla prima. Così, per esempio, allorchè si inquadra un qualsiasi ambiente di notte, in stasi completa d'azione, e per lenta dissolvenza si rivede lo stesso ambiente alla luce del giorno si è ottenuta la seconda funzione del tempo definibile come ambiente in moto e stasi nell'interno di esso.

Queste deduzioni trovano riscontro nelle concezioni psicologiche-metafisiche del tempo dovute al Bergon, il quale ritiene che la realtà totale, tanto interna che esterna, è tempo, durata e pura corrente di vita. Egli afferma che « *la vera durata quale noi possiamo coglierla in uno sforzo d'introspezione è l'eterogeneità pura, cioè una successione di cambiamenti qualitativi che si fondono senza contorni precisi* ». A questa definizione risponde pienamente l'esposta funzione della dissolvenza.

Lo sforzo dei fisici e dei filosofi di voler materializzare il tempo ponendolo accanto allo spazio reale resta tuttavia ancora un'astrazione insita nel pensiero evolutivo dell'uomo.

La cinematografia, come fenomeno fisico, non può pertanto apportare nessun nuovo contributo a questo concetto; in essa il tempo permane con gli stessi attributi nel mondo reale e l'azione scenica si svolge, nei suoi riguardi, senza nuovi apporti spirituali o materiali.

A conclusione di questo breve saggio, ricordo che le cose dette non hanno un valore puramente teorico od astratto; esse vogliono dimostrare come la cinematografia sia passibile di ulteriori sviluppi emotivi ed estetici qualora possa giovarsi delle possibilità, praticamente infinite, che la teoria e la tecnica possono sviluppare, se indirizzate verso nuove speculazioni.

Si è finora fatta della cinematografia a carattere unilaterale, spingendo ed indirizzando lo sviluppo commerciale ed industriale dei film solo verso mète estetiche o speculative; molto di più si potrebbe ottenere — anche in sede estetica o più semplicemente commerciale — qualora produttori e registi riuscissero a studiare ed a comprendere la psicologia della macchina da presa. Psicologia non come manifestazione astratta ed oggettiva di un mezzo meccanico, ma quale entità fisica reale, connessa al mezzo espressivo.

Le idee espresse in queste pagine devono quindi essere considerate come una delle basi per lo sviluppo di queste nuove possibilità; la tecnica che, nella sua multiforme eterogenia, è ricca di leggi, di metodi, e di fenomeni, può presentare altri numerosi ed efficaci campi di evoluzione.

PAOLO UCCELLO

Note

1. *Con questo numero « Bianco e Nero » entra nel suo secondo anno di vita. Nella « presentazione » apparsa nel primo quaderno di « Bianco e Nero » si specificava che la Rivista intendeva rivolgersi esclusivamente agli uomini di cinema, che amano il cinema, ed al cinema danno la loro intelligenza, la loro attività, le loro energie. Si precisava ancora quale funzione costruttiva debba avere la critica, per una forma d'arte complessa come il cinema, e che come il cinema, si rivolga alle masse. Ora all'uomo di cinema non basta una « coscienza », ma è necessario anche il « mezzo ». Esaurita una prima funzione chiarificatrice, risolta in una presa di contatto immediata e necessaria, fornire questo mezzo rientra nello spirito di « Bianco e Nero », che già con la pubblicazione di quaderni speciali, come quello dedicato alla « Kermesse eroica » o quello di « Scipione l'Africano », o quello ancora che raccoglie in un vasto panorama soggetti ed analisi critiche della produzione presentata alla V Mostra di Venezia, ha fornito una documentazione interessante e, finalmente, utile. Poichè giustamente va rilevato che la letteratura cinematografica « utile » è desolatamente scarsa. Esistono tuttavia libri interessanti dimenticati o poco noti, perchè rari o non tradotti: qualche quaderno di « Bianco e Nero » della nuova serie sarà interamente dedicato a queste opere, che lo studioso ed il professionista non possono ignorare. Gli aggiornamenti necessari e le note, riporteranno naturalmente i testi ad una considerazione oggettiva dei vari argomenti, al di fuori di ogni particolare ideologia che non rientri nei limiti di ciò che oggi si deve intendere per cinema, nelle sue funzioni, nella sua tecnica, nei suoi artefici. Altri numeri della Rivista verranno dedicati a saggi e memorie originali, su questioni di tecnica e di estetica che riguardino zone inesplorate o che segnino un punto fermo allo studio o alla ricerca, ed un ponte di passaggio all'esperimento. Per ciò che riguarda l'attività critica, si terrà conto solo dei suoi aspetti positivi, con una larga presentazione del materiale di lavorazione dei più importanti film dell'annata. Poichè siamo convinti che più di ogni complicata discriminazione filosofica, possa riuscire fattivo ed indicativo un più vivo ed immediato contatto col « documento ». Questo il programma per la nuova serie di quaderni di « Bianco e Nero » che presenterà nel prossimo numero uno studio completo su « l'attore », un'antologia iniziata dal noto paradosso dell'attor comico del Diderot, e conclusa dalle ultime opere, inedite in Italia, del Pudovchin e di Stani-*

slawsky. Nuovo programma che non vuole significare « nuovo indirizzo », ma che confermando nella stessa scelta del materiale, nella composizione dei quaderni e nelle annotazioni, lo spirito polemico e la compattezza ideale del nostro sistema, si possa attuare a fine d'anno in una vasta quanto dettagliata raccolta di materiale utile allo studioso come al tecnico, all'esteta come all'artista, all'organizzatore come al critico.

2. *Come avrei fatto io il film: « Napoli d'altri tempi ». — Napoli del 1900 all'incirca era molto diversa dalla Napoli di oggi, per natura, sì, per natura, per edifici, per vicoli e per storte, per veicoli, per persone e per ritrovi: Napoli d'allora poteva rassomigliare ad una Cina mediterranea, dove la gente viveva non sapendo perchè, facendo figli, mangiando pan secco e bevendo acqua, ma cantando canzoni. Le canzoni allora eran davvero sentimento di popolo sciagurato, avvilito, lasciato vivere a caso, o vegetato magari eccezion fatta di quelle canzoni che eran voci parlate in tono alto di musica, quasi di vento e di raffiche umane stimolate dalla musica. Invece che dire parole di vendetta o di nostalgia per una vita vera, reale, parlavan alto quelle genti, sfogando l'indecisione, il rancore, la brama di esistenza, l'indirizzo mancato, la negligenza altrui degna di coltello con voci che trovavano ritmi e pause per caso perfino. La sporcizia, il letame, il fango naturale erano pretesti piuttosto che cause vere, dati in dono a quelle genti dall'ignavia dei tempi. Prendere Napoli sotto gamba, ridurla a pretesto aristocratico o divertito, estenuarla in trama solita e comune voleva dire fare scempio di un popolo e di una città: se v'è città speciale, originale, tutta presa da passioni inconfondibili e sicure, questa è Napoli; anzi allora, era Napoli. Il cliché poteva essere usato per ogni altra città, fuorchè per Napoli.*

Innanzi tutto, vita primitiva del popolo schietto, del cosidetto per eufemia popolo basso, nei confronti del popolo cosidetto alto, ovvero già viziato dalle pose e dai raggiri in ogni gente alta e dovunque, in Italia come in Francia, in Germania come in Inghilterra; il popolo alto era copia del popolo vero in ogni nazione, mentre il popolo basso era e si sentiva originale fra tutti, per sorti non equivoche nè fallaci. L'amore era figlio, il lavoro quotidiano fatica insaziabile, divertimento mai, nemmeno per un giorno, eccezion fatta di quella enorme rivolta tramutata in festa che poteva essere magari la festa di Capri o il carnevale di Mergellina. I tempi stessi annunciavano la necessità della guerra mondiale; in Napoli le vendette, i parapiglia, le sommosse, le occasioni fortuite di uno dimostrate da tutti assieme quelli del medesimo rione o della stessa contrada stavan per segnali di tramutamento di vita mediocre, insulsa e stolida, peggiorata da ogni levar di sole. Certa mafiosa e malavitosa interpretazione dell'amore appassionato e osceno perfino, in letteratura, di quel popolo basso verso il golfo, il Vesuvio, le luci notturne, le grotte, i faraglioni, le contrade di mare e di pesca, guastava di solito l'immancabile frenesia di quel popolo che doveva sfogarsi contro qualcuno e prendeva a segno di quello sfogo la natura circostante, bella non di proposito, ma maliarda per connessione di fatti naturali. Quel panorama richiamava a caterve gli stranieri saputi di costellazioni e di marine ripiegate e dinanzi a quelle i

monellacci perfino giostravano più per odio che per amore o per pretesto di denaro. I vicolacci, le retrovie, il suburbio insomma napoletano, la suburra di Napoli, meglio, costringeva il popolo migliore, il popolo italiano vero e schietto a fuggire da ogni vana consistenza di vita cittadina ricopiata da altri paraggi internazionali e la foga stessa mediterranea portava l'uomo a rapire la donna perchè non fosse vista da nessuno, a fare dell'uomo più forte e più vigoroso il campione di un quartiere, a buttar fuori gare di canto e di mare, ad entrare nel mare tutto più per sentirlo, più che per far bagni prelibati, a guardare il Vesuvio in fiamme più per nostalgia di incendi più pratici che per ammirazione del pendio o della funicolare, a bandire gli stranieri dai loro rioni o farsi banditi essi stessi fra gli scogli e le grotte per non cadere sotto le fatture della legge, per esprimere insomma in qualche modo la loro pazienza formidabile e la loro avventatezza avvertita e frenata spesso. Non era città stupida, Napoli, così come l'hanno voluta alcuni registi, ma città di capitale importanza e città non di canzonette ma di canzoni tremende, che facevan rapporti dettagliati della miseria invalsa e del tormento unico fra tutti i popoli.

Città, Napoli, sotto l'allarme del vulcano e sotto le malie terribili del mare, visto non quale divertimento, ma guadagnato semmai col sudore della fronte.

Come nell'antica Roma Imperiale indizio di impero era il basso ceto, quello che si faceva poi soldato e poi conquistatore, così anche nel 1900 Napoli adunava nelle sue taverne di poco vino o nelle sue catapecchie uomini che facevan figli, spaesati per mestiere, avviliti per casta, defraudati perfino dai frutti di quel mare loro, adatti alla guerra e dunque in riposo infame durante i tempi di pace.

Ed ecco c'è un giovanotto di Napoli, il quale, seppur manovale, operaio di porto, aduso alle circostanze degli approdi delle navi italiane e straniere, sente in sè, unico forse, il travaglio di poter esprimere il tormento altrui, oltre che il suo stesso tormento, attraverso il canto per mezzo della musica. La musica si rivela in lui naturalmente, come per altri si rivela l'ingegneria, come ad altri la poesia e il modo di diventar commesso. Non vi fu mai nella Napoli del 1900 un commesso di qualche considerazione, nemmeno commesso di drogheria o di farmacista; tutti i napoletani di qualche rilievo furono allora o emigrati o operai del porto o pescatori o soldati. L'avvocatura fu un modo di parlar bene ad alta voce, senza musica: inebriare attraverso le parole. Il giurista fu tale perchè cercava di sollevare quel popolo dalla miseria e dunque dalle occasioni del male. L'industriale napoletano fu colui che vendeva merci napoletane per angariare le altre merci in ogni modo. Tutti i napoletani non vendettero mai il panorama a nessuno, a nessuno per giunta straniero, ma cercarono attraverso quel panorama di render per burla le visite o di apparire quali tenutari della più « bella terra del mondo » per convenienza tutta loro ma spirituale e morale. E quel giovanotto, che non ha denaro, ma soltanto fantasia, tiene quale compagna una ragazza del popolo, anche questa priva di denaro ma altissima di fantasia. Vivono come possono, qua e là, ingaggiando molti mestieri; lui guida perfino con ribrezzo certi stra-

nieri evasivi e contemplatori che sfruttano quelle stagioni per guarire di mali innominati o per passare qualche tempo in assoluta beatitudine. Barbari, insomma, piuttosto che stranieri.

E una volta incappa in una bella e avvenente straniera (bisogna scrivere così d'una straniera allora che si tratti di fare un film di già fatto da altri); straniera goffa, quasi senza patria, avventuriera magari, ma provvista di molto denaro. E se dapprima qualche interesse la straniera mette nell'animo del giovanotto, a poco a poco, andando di qua e di là per i ritrovi, per i cosidetti ritrovi bassi, fra scanalature di porti e raggiri di viottoli, ecco improvvisamente la straniera prende piede nella città vera, quella del popolo, a poco a poco si converte, cerca una patria, si incanta e finalmente si piega alle voglie del giovanotto, il quale può disporre di lei.

Fra cantastorie passano la loro vita, con voci enormi e suadenti, fra passioni intemerate e fuggitive, fra soglie dove stanno figli ripiegati e donne lavoratrici sempre, fra fisonomie acerbe e pronte a tutte le esperienze, fra gelosie feroci e vendette di sangue, di quelle che mettono a posto e sul tono tutto un quartiere. Essi stessi, il giovanotto e la straniera, sono portati a vivere assieme quella vita banale e misera, e la straniera compra tutto ciò che sa di poter comprare: la casupola come la barca, l'osteria come lo scoglio, la musica come lo strumento (chitarra o mandolino che sia), scialle e scarpe fittizie; compra ancora il cibo parco di quelle genti, il rivenditore di pesce, il rivendugliolo che fa il cinese o il negro, la rete come l'amo, l'acetilene come la notte intera passata fra il Vesuvio e le grotte.

Finalmente, tutta presa per occasione dal giovinotto, gli fa una proposta; mutar vita e regime di vita, andarsene in altri continenti, speculare in altre contrade, esiliarsi in case da gioco come dentro ritrovi equivoci. « Non sei stanco tu, di questa vita e di questo golfo? Non ne puoi più, tu, dunque di questa gente viziata e melensa? Sai resistere ancora a tutti gli scrupoli tuoi solari e alle tue ubbie mediterranee? ».

A questo punto il giovanotto si riscuote. E ancora lei gli domanda: « Dimmi, tu, che cosa vuoi? Che cosa cerchi ancora? O meglio, chi siete voi tutti? Che cosa cercate? Che cosa volete fare di questo mare e di questo vulcano, se è appena un panorama da vedersi e basta? ».

L'offesa stringe il giovanotto ai ferri corti.

Afferra la donna e la porta, di notte, dove dice lui. E nel cammino le dice: « Che cosa credi tu? Hanno fatto teatro per te, queste mie genti. Hai pagato il teatro e loro ti hanno dato per educazione il teatro. Hai voluto i canti ed hai avuto i canti; hai voluto la gelosia vista fra le persiane e loro ti hanno dato la gelosia. Hai voluto la fiera, il baccanale, la furia delle meteore e degli spari e loro tutte queste cose ti hanno dato. Ora vieni con me ».

E la trascina nel porto, di notte. Vi sono operai che lavorano ancora. Fiaccherai che non aspettano nessuno più, svagati. Pescatori che ordinano le reti e altri che vanno in alto mare. Madre che culla il figlio suo sotto le stelle e ragazzine che lavorano ancora rinnacciando e rimediando alla meglio vestiti e coperte. Altri preparano fuochi e casematte per le girandole. Altri ancora carri trionfali. Altri ancora ceffi di maschere antiche, grugni di

visi barbari, cilindri e colletloni di aristocratici avari, bastoncini e ghette stereotipate, spinette fantastiche e liuti proverbiali; e ancora facciate di palazzi e di castelli, ponti e torri, e ancora infule e scettri, e ancora, non più guastati dall'interpretazione visionaria e vendicativa, costumi di soldati romani, loriche e spade, mostri antichissimi e accanto a tutte queste maschere o figure capellature di barbari, baffi e barbe protese, musi di animali preistorici e buche di grotte fatidiche; intanto dice:

« Ora saprai, ora che hai visto ».

E passando fra tutte quelle maestranze, il giovanotto canta una sua canzone. La canzone l'ha composta lui per caso e pubblicata per caso da un editore solerte. Camminando, a poco a poco tutte le chitarre prendono suono, tutti i mandolini mutando ritmo, si fanno alla canzone del giovanotto, i piani suonano dalle case, i flauti e i clarinetti ripetono il motivo, tutti cantano e tutti gli strumenti si ritrovano a suonare e a cantare la canzone del giovanotto, che è canzone triste, commossa, tutta di ricordo passato e di speranza avvenire. L'essenza stessa di quel popolo avanza tutta attraverso quel canto e i visi rinascono e i pugni si fanno di ferro: donne coi figli, uomini pronti a tutto. Il Vesuvio soffia vorace. Il mare diventa feroce. Nelle acque si scorgono scie e scie di navi misteriose.

Interviene un sentore d'Africa.

La straniera spaurita riparte e il giovanotto rimane sul suo « luogo », in attesa. Accanto sta la ragazza del popolo.

Così avrei visto io un film su Napoli. Ma un tale film non pare possibile da realizzare in Italia.

In ogni modo non avrei scelto mai, quali persone del film, nè Emma Gramatica, attrice importantissima ma teatrale; non avrei scelto De Sica nella parte del giovanotto perchè attore teatrale; non avrei scelto nè la Cegani nella parte di straniera nè la Denis nella parte di ragazza del popolo. Ma forse Maldacea sì, non nella parte che gli è stata affidata (parte se può chiamarsi) e con lui altri cantatori napoletani, perfin ignoti.

E il mare di Napoli visto da me; come le casupole, come i vicoli, come le retrovie visti, tutti « luoghi », da me, e non sudici ma impervii e tremendi. Sul Vesuvio avrei messo gente povera, impancata sul pendìo per sentire il cuore del Vulcano. Avrei lasciata illesa, seppur un po' cambiata e pestata e ritoccata la scena del passeggio stupido di tutta quella gente sorniona, napoletana a caso e italiana per anagrafe.

Le canzoni avrebbero dovuto uscire da quei petti a modo di urla, urla nella speranza.. (m. g.).

3. *Un breve annuncio ha diramato la notizia della morte di Emilio Cohl e di Georges Méliès, di cui le esequie hanno avuto luogo rispettivamente il 23 e il 25 gennaio scorso, al Père Lachaise. La vita di Emilio Cohl, inventore del cartone animato è stata riportata nella* Rassegna della Stampa *dello scorso numero di « Bianco e Nero ». Georges Méliès è un nome più familiare a quanti amano il cinema. Egli era nato nel 1861 ed aveva quindi 34 anni all'epoca dell'invenzione dei fratelli Lumière. Da otto anni direttore del*

teatro Robert Houdin (ne conservò la direzione per trentasei anni), appena ebbe la notizia della presentazione dei primi film, egli si precipitò dai Lumière per comperare i loro brevetti. Ma l'offerta di dieci, venti, cinquantamila franchi, non riuscì a sedurre i due fratelli. Augusto anzi gli disse bonariamente: « dovreste ringraziarmi, giovanotto, la mia invenzione non è da vendere, ma per voi essa costituirebbe certo la rovina. Essa può essere sfruttata come curiosità scientifica per qualche tempo, ma all'infuori di ciò essa non ha alcun avvenire commerciale ». E Lumière pronunciava queste parole con reale convinzione; ma Méliès non si scoraggiò. Nato da famiglia benestante; egli aveva ricevuto un'ottima educazione a Louis-Le-Grand, ciò che non gli faceva dimenticare però la sua passione per la meccanica; « Je fus à la fois un travailleur intellectuel et manuel. Cela explique pourquoi j'ai aimé le cinéma passionément ». In quell'epoca, quando il cinema era ai suoi primi passi, egli era già conosciuto come prestigiatore del teatro Houdin, organizzatore di spettacoli meccanici, inscenati con complicati apparecchi elettrici di sua invenzione, balletti ecc. (ricordiamo « la Guirlande magique », « Le tableau de fantaisie », la « Villà des objects en vacance » ecc.). Poco dopo la famosa rappresentazione cinematografica al Grand Café, ed il suo inutile tentativo presso i Lumière, egli cominciò a proiettare, sempre all'Houdin, le prime riprese kinetoscopiche di Edison, utilizzando un proiettore inglese di W. Paul. Con i rulli dentati di questo proiettore, egli disegnò poi, e costruì una prima macchina da presa, e si mise alla ricerca di pellicola vergine, che acquistò da Eastman a peso d'oro. Lapipe costruì per lui una primitiva perforatrice; un secchio servì da sviluppatrice per i suoi primi film di circa 15 metri. Più tardi egli stesso perfezionava nei mezzi e nella tecnica questa primordiale attrezzatura, e nel giugno del 1897 veniva messo in vendita un proiettore-camera-stampatrice, brevettato da Méliès, Reiclos e Korsten, col nome di « Kinetograph ».

I primi film di Méliès conciliarono il cinema con le rappresentazioni magiche del teatro Houdin: « L'escamotage d'une dame au Théâtre Robert-Houdin », « L'auberge ensorcelée », quindi, nel 1896, vengono prodotti una ventina di film tra cui: « En revenant de la revue », « L'alchimiste », « Le laboratoire de Mephisto », « Le château hanté » (primo film di Méliès da 60 metri), « Le dentiste diabolique », « Le manoir du diable », « Entre Calais et Douvres » (nave e mare artificiale) ecc. ecc. Il successo decise il geniale artista a costruire nella sua proprietà a Montreuil-sous-Bois (1896) per la Star-Film il primo teatro di posa: « la réunion — come egli disse più tardi — de l'atelier photographique, dans des proportions géantes, à la scène de théâtre ». Si trattava in realtà di un capannone a vetro di 17 metri per 6, alto 6 metri di cui solo 4 utilizzabili.

Lo stesso Méliès ha raccontato in un recente articolo sul « Pour-Vous » le peripezie che accompagnarono la costruzione di questo primo teatro di posa, che, a conti fatti, venne a costare circa 90.000 franchi. Nel 1900 si iniziò a Montreuil la serie delle « superproduzioni » (da 200 a 400 metri) tra le quali vanno ricordate: « Cendrillon », « Le petit Chaperon-rouge », « Barbe-Bleu », « L'homme Mouche », « Les gâités de la caserne » (1901), « Voyage dans la

lune » (1902), « Le raid Paris-Monte-Carlo en deux heures », « Deuxcentmille lieues sous les mers », « La légende de Rip Van Vinckle », « Robinson Crusöe », « Le voyage à travers l'impossible », « Les quatre cents coups du Diable » ecc. Racconti di fate, spunti fantastici alla Giulio Verne, architetture irreali, recitazione falsa, tecnica assurda, furono alla base di questi film, che tuttavia offrirono motivo a feconde invenzioni, come: il diaframma in apertura e chiusura, la dissolvenza incrociata, le mascherine, le sovraimpressioni, la ripresa all'inversa, il passo a uno ecc. ecc. Nel 1904 Méliès apre a New York una succursale che affida a suo fratello Gastone, ed inizia la ripresa di film in duplice copia negativa: una per la Francia ed una per l'America. Ciò lo decide a costruire un nuovo e geniale tipo di apparecchio da presa doppio. Nel 1908 presiede il Congresso internazionale dei produttori, nel quale viene stabilita l'unificazione della perforazione nelle pellicole.

Nel 1904 tre collaboratori di Méliès avevano avuto per primi l'idea di aprire una agenzia di noleggio, invece che vendere i film come allora era nell'uso. Ma nel 1907 Pathé costituito in anonima con 2.600.000 franchi di capitale, iniziò in tutta la Francia l'organizzazione del noleggio, e prese il dominio del mercato. Méliès continuò come Cohl a produrre fino alla fine della guerra. Ma nel 1923 egli doveva risolversi a vendere tutto il suo materiale, il teatro di Montreuil, i laboratori, i magazzini di Montreuil e di Parigi, ed a ritirarsi dalla lotta, scoraggiato e ridotto in miseria. (r. m.).

I Libri

ALOIS FUNK: *Film und Jugend. Eine Untersuchung über die psychischen Wirkungen des Films im Leben der Jugendlichen.* — **Verlag von Ernst Reinhardt in München.**

Un'inchiesta interessante è stata pubblicata in Germania sull'influenza psichica del cinema sulla vita dei giovani. Quest'inchiesta è una dissertazione di laurea tenuta alla facoltà di filosofia dell'Università di Monaco. La discussione ha avuto luogo nel marzo del 1934, e, pubblicata verso la fine di quell'anno, è giunta a noi con qualche ritardo. Tuttavia vale la pena di esaminare il volume che, almeno per certi aspetti, non può dirsi invecchiato.

L'inchiesta, effettuata in tutta la Germania, ha avuto lo scopo di accertare nei limiti del possibile, gli effetti psichici suscitati nei giovani dalla visione di film di qualsiasi genere, ed è stata estesa ai giovani d'ambo i sessi compresi nell'età fra i 14 ed i 18 anni. Si è creduto comunque opportuno limitare l'indagine agli alunni delle scuole professionali escludendo i giovani destinati agli studi superiori poichè quest'ultimi, già influenzati da preesistenti nozioni culturali e ambientali, avrebbero richiesto uno studio a parte. Dai 14 ai 18 anni i ragazzi del popolo sono soggetti, in Germania, all'insegnamento della scuola professionale la quale, avendo un carattere unico in tutta la nazione, ha facilitato l'inchiesta estendendola ad un gruppo di giovani nei quali si può supporre una comune struttura psichica. I giovani sono studiati nell'interessante periodo dello sviluppo fisico che in Germania, è bene ricordarlo, si presenta con qualche ritardo in confronto a quello delle popolazioni latine o mediterranee.

L'indagine è stata effettuata mediante l'invio di tre questionari. Il primo si rivolgeva agli educatori dei giovani che con la loro competenza nel campo della psicologia giovanile erano certamente i più adatti a giudicare la reazione psichica provocata dal cinema sui propri allievi. Il secondo, contenente soltanto poche domande, fu distribuito dagli insegnanti direttamente agli alunni per avere il diretto giudizio degli interessati. Il terzo poi fu inoltrato a cura degli insegnanti a quei giovani, generalmente ex alunni, che avendo ormai superato il limite di età stabilito di 18 anni erano in grado di giudicare, in base al ricordo e all'esperienza, circa l'influenza del cinema sulla giovinezza.

Al primo questionario, redatto in forma piuttosto complessa, e composto di ben 21 domande oltre la richiesta di ulteriori dati e chiarimenti, risposero in prevalenza gli insegnanti delle scuole professionali ma oltre ad essi anche sacerdoti, giudici di tribunali correzionali, e tutte quelle persone competenti in materia i cui indirizzi furono consigliati dagli stessi insegnanti. Su 1000 invii si ottennero 235 risposte. Numero soddisfacente se si pensa che il rispondere coscienziosamente alle numerose domande contenute sul modulo richiedeva una notevole perdita di tempo in un epoca in cui il personale insegnante tedesco era occupatissimo per la trasformazione che subiva l'indirizzo dell'insegnamento con l'avvento del regime nazista. Le risposte degli insegnanti sono tutte basate su indagini accurate ed estese che dimostrano essere stata ben compresa l'importanza della materia trattata.

Il secondo questionario, redatto in forma semplice ed accessibile alla mentalità dei giovani, fu distribuito agli alunni direttamente dai maestri e dalle maestre delle scuole professionali. Dopo una breve introduzione, che in forma cordiale e affatto dottrinaria spiegava lo scopo dell'inchiesta, seguivano le seguenti domande:

1) Vai spesso al cinema?

2) Perchè vai al cinema?

3) Generalmente quando vai al cinema, la domenica o nei giorni feriali? Il pomeriggio o di sera?

4) Con chi vai al cinema?

5) Quali film preferisci?

6) Dimentichi subito il film veduto o ci ripensi?

7) Quali sono le scene a cui ripensi?

Lo scrivente, che poteva, volendo, conservare l'anonimo, era tenuto ad indicare la località in cui risiedeva (con il numero approssimativo degli abitanti), età, sesso, religione e il mestiere prescelto.

I giovani in maggioranza hanno considerato con serietà il referendum e su 3000 moduli distribuiti si sono avute 2625 risposte. Esse non sono state modificate, soltanto gli errori d'ortografia sono stati corretti e, talvolta, si è completata la punteggiatura con l'aggiunta di qualche virgola per la migliore comprensione del testo. Per il resto si è voluto conservare lo stile colorito ed espressivo della gioventù che permette di cogliere quelle sfumature psicologiche che difficilmente si possono afferrare con la terminologia dottrinaria.

Le risposte delle fanciulle sono state generalmente più esaurienti ed esplicative di quelle dei maschi benchè inferiori come numero.

Il terzo questionario era composto dalle seguenti domande:

1) Nell'età fra i 14 e 18 anni andavate spesso al cinema?

2) Quali film preferivate?

3) Che effetto vi facevano a quell'età i film di carattere criminale?

4) Che influenza avevano su di voi le storie d'amore?

5) Ha il cinema influenzato in qualche modo le vostre opinioni sociali e politiche?

6) Ripensandoci potete dire se il cinema ha avuto su di voi un'influenza positiva o negativa?

7) Osservazioni varie.

A questo questionario fu aggiunta anche una busta con l'indirizzo dell'autore in modo che lo scrivente non avesse a temere che le risposte andassero in mano di terzi. Di questo terzo questionario su 1000 invii si ebbero 425 risposte.

Le 235 risposte dei maestri si sono riferite complessivamente a ben 11.580 casi. Per la migliore comprensione di questa indagine è bene riportare qualcuna delle statistiche contenute nel volume di Funk.

Anzitutto è interessante constatare la frequenza con la quale i ragazzi vanno al cinema. Al riguardo abbiamo la seguente tabella:

Frequenza
(su un totale di 9590 giovani)

REGOLARMENTE (ogni settimana)	OCCASIONALMENTE	MAI
16,6 %	48,9 %	34,5 %

Sommando la cifra di coloro che vanno al cinema regolarmente con quella degli occasionali abbiamo che la percentuale dei giovani d'ambo i sessi, che frequenta il cinema fra i 14 e i 18 anni, è del 65%. Naturalmente l'inchiesta è stata effettuata in quelle località dove esistono cinematografi. Dalla percentuale abbastanza bassa di coloro che frequentano il cinema regolarmente (16 per cento) se ne deduce che è alquanto erronea l'opinione molto diffusa che tutti i giovani dell'attuale generazione siano presi dalla smania del cinema, infatti più del doppio (34,5%) non ci va mai. Naturalmente bisogna tener presente che tale indagine si riferisce alla sola Germania. Interessante è anche considerare la frequenza al cinema dal punto di vista della località ove risiedono i giovani.

Frequenza a seconda del domicilio

DOMICILIO	REGOLARMENTE (ogni settimana)	OCCASIONALMENTE	MAI
città grande	18,5 %	51,3 %	30,2 %
città	11,0 %	43,6 %	45,4 %
paese o campagna	10,2 %	38,9 %	50,9 %

Al riguardo è da notare che generalmente la frequenza aumenta con la grandezza della località in cui si trova il domicilio. Ciò si può spiegare, oltre che con la maggiore propaganda effettuata con ogni mezzo dai proprietari dei

cinema, anche con il fatto che nei paesi e nelle campagne l'influenza esercitata sui giovani dalla famiglia, dalla scuola e dalla chiesa è molto maggiore.

In quanto poi alla frequenza al cinema nei riguardi del sesso, abbiamo:

SESSO	REGOLARMENTE	OCCASIONALMENTE	MAI
maschile	17,7 %	50,3 %	32,0 %
femminile	12,0 %	43,3 %	44,7 %

La scarsa frequenza delle fanciulle rispetto ai maschi dipende più che altro dal fatto che malgrado la rilassatezza dei costumi moderni in molti ambienti sussiste ancora una certa riservatezza nei riguardi della gioventù femminile.

Le risposte all'interessante domanda « Perchè vai al cinema? » sono varie e complesse, quindi non è stato cosa facile classificarle. Tuttavia si possono suddividere in tre grandi gruppi:

1) Coloro che vanno al cinema « per passare il tempo » « per ammazzare la noia », senza alcuno scopo prestabilito.

2) Coloro che vanno al cinema perchè s'interessano effettivamente al film. Questo interesse per il film è molto vario: interesse per il soggetto svolto, per la recitazione, per eventuale desiderio di apprender nozioni storiche o geografiche, per vedere gli attori preferiti od anche semplicemente perchè il film li trasporta con la fantasia in un ambiente diverso da quello ove abitualmente vivono.

3) Coloro che vanno al cinema per un loro particolare interesse estraneo al film, spesso di natura erotica.

È interessante anche in questo caso riportare la relativa statistica secondo l'inchiesta effettuata.

Motivi per cui i giovani vanno al cinema

MOTIVAZIONE	MASCHI	FEMMINE
Passatempo	50 %	62 %
Interesse per il film	29 %	26 %
Per entrambi le ragioni	9 %	7 %
Per interessi particolari	5 %	2 %
Senza risposta	7 %	3 %

La maggior parte dunque dei giovani si reca al cinema per passatempo e probabilmente se avesse alla portata di mano qualche altro divertimento vi accorrerebbe con lo stesso entusiasmo.

Alla domanda poi « Con chi vai al cinema? » è stato risposto come segue:

Maschi		Femmine	
amico	53,1 %	amica	42,8 %
amica	20,2 %	amico	26,5 %
parenti	6,2 %	parenti	13,0 %
scuola	0,8 %	scuola	1,8 %
soli	17,1 %	sole	5,9 %
diversi	2,6 %	diversi	10,0 %

Abbiamo quindi che la maggior parte dei giovani va al cinema in compagnia di amici della stessa età e dello stesso sesso. I ragazzi in genere si entusiasmano e prendono parte all'azione del film specialmente se questo è di carattere avventuroso. Dopo lo spettacolo o durante gli intervalli piace loro discutere con i compagni quello che hanno veduto. Coloro che vanno soli sono anzitutto quelli che vogliono godersi indisturbati lo spettacolo, o quelli che si recano al cinema di nascosto dei loro parenti. Vi sono poi anche molti ragazzi, fra i più grandi, che vanno al cinema con la loro amichetta ma, che per ragioni evidenti, hanno omesso d'indicarlo nelle risposte che sono così state incluse nel numero di quelle che si riferiscono a coloro che vanno al cinema soli.

Molti sono poi i fattori che concorrono alla scelta di un film piuttosto che di un altro. Importante è in questo campo la reclame dei proprietari dei cinema. Gli addobbi vivaci delle facciate dei cinematografi, i grandi manifesti in cui vengono riprodotti a colori sgargianti le immagini degli interpreti, i punti più salienti di un film veduti nella reclame dei « prossimamente » ma soprattutto la propaganda che viene fatta al film dagli altri ragazzi che lo hanno già veduto.

Ecco la relativa statistica: i numeri stanno ad indicare la frequenza con la quale i singoli mezzi di propaganda vengono ricordati nelle risposte.

Scelta del film

PROPAGANDA	Maschi	Femmine
Consigliati da altri	91	38
Fotografie	89	27
Manifesti	70	27
Titoli dei film	52	18
Divi	29	19
Critiche dei giornali	43	6
Inserzioni sui giornali	37	7
Visione dei « prossimamente »	5	1

Molto interessante è il capitolo riguardante la reazione immediata che il film produce sui giovani durante la rappresentazione come pure gli effetti psichici creati posteriormente dalla visione cinematografica.

L'atteggiamento dei giovani durante lo spettacolo si può suddividere nel modo seguente:

1) Il giovane assiste allo spettacolo come semplice spettatore senza prendervi parte.

2) Il giovane prende viva parte all'azione.

3) Il giovane s'immedesima talmente nel fatto da partecipare egli stesso all'azione giungendo, alcune volte, perfino ad identificarsi con i personaggi del film.

È noto che i giovani, più che gli adulti, possiedono la capacità d'immedesimarsi negli eroi dei libri che essi leggono e degli spettacoli a cui assistono. Nell'età caratteristica dello sviluppo il giovane lotta per la formazione della sua personalità e, sempre preoccupato a ricercarla, tende ad identificarsi con la personalità altrui. Tutti sanno infatti con quale entusiasmo recitano i giovani quando ne abbiano l'occasione e ciò perchè trovano il modo d'immedesimarsi nel personaggio rappresentato. Benchè nel questionario diretto ai giovani non fosse contenuta una domanda al riguardo tuttavia dalle risposte date alle altre domande si può arguire che essi prendono quasi sempre parte all'azione del film. Ciò che del resto è confermato dalle indagini effettuate dagli insegnanti. Il giovane possiede una fantasia molto vivace ed è come invasato da una vera e propria smania di agire che, non trovando altro sfogo, si appaga dell'azione avventurosa e piena di movimento offertagli dal film. Il carattere fotografico posseduto dal film non diminuisce l'illusione del vero ma anzi l'aumenta straordinariamente nei confronti del palcoscenico. Anzitutto bisogna ricordare che nel nostro subcosciente è radicata la convinzione che la fotografia non è che la riproduzione del vero ed il ragazzo quindi è inconsciamente portato a considerare la visione quasi come una realtà. A teatro gli scenari, la luce che permette di vedere gli altri spettatori, e la stessa recitazione degli attori rivela maggiormente la finzione. Inoltre al cinema l'illusione della verità viene aumentata dal fatto che l'obbiettivo della macchina da presa, e con esso lo spettatore, può spostarsi facilmente nelle località più diverse e più lontane. Corse a cavallo attraverso le praterie del West, automobili in corsa, voli di aeroplani, inseguimenti su tetti e grattacieli sono ripresi con immediata verità fotografica il cui effetto è spesso aumentato da primi piani sapientemente intercalati. Inoltre lo spettatore non ha, come a teatro, il senso della lontananza che lo separa dal palcoscenico, ma s'identifica con la macchina da presa venendo così a trovarsi nel mezzo dell'azione, ciò che lo induce con facilità a prendervi parte.

Quanto poi agli effetti psichici, che la visione di un film lascia sui giovani, bisogna riconoscere che essi sono maggiori di quello che a tutta prima non si potrebbe credere. È diffusa l'opinione che la visione di un film non abbia che un effetto immediato e non lasci impressioni durature. Tuttavia dalla presente inchiesta risulta che il 91% dei giovanetti ed il 96% delle fan-

ciulle ripensa a ciò che ha veduto. Dalle numerose risposte ricevute al riguardo si può dedurre che molti sono quelli che ritornando a casa dal cinema rivedono con gli occhi della mente lo spettacolo a cui hanno assistito. Altri a casa, nei momenti in cui non hanno nulla da fare, ripensano a ciò che hanno visto e molti infine (specialmente le fanciulle) richiamano la sera alla loro mente prima di addormentarsi le scene che hanno maggiormente colpito la loro immaginazione. Talvolta il film si ripresenta deformato anche nel sogno.

Inoltre il ricordo di impressioni suscitate dalla visione di un film è spesso ravvivato da situazioni della vita quotidiana che abbiano qualche analogia con quelle del film, come pure dalla vista di ritratti dei principali interpreti o dall'audizione di melodie già udite durante la rappresentazione. Anche discussioni effettuate, o udite, sulla trama di un film veduto servono ad approfondire le impressioni a suo tempo ricevute. Data l'attenzione e l'interessamento con cui i giovani seguono l'azione di un film è naturale che essi stessi ne facciano poi oggetto di animate discussioni con i loro compagni di scuola e di giuoco. Questo fatto è stato controllato, nella presente indagine, dagli insegnanti che hanno modo di udire i discorsi degli alunni nei momenti di pausa o di ricreazione.

Naturalmente nei giovani la reazione psichica è differente a seconda dei diversi generi di film.

Secondo i risultati dell'inchiesta di cui stiamo occupandoci possiamo distinguere 6 tipi di film:

1) Dinamici: Nel gruppo riunito sotto questo nome sono compresi tutti quei film in cui forza, eroismo e movimento sono in primo piano. Quindi film d'avventure, di guerra, sportivi, criminali, sensazionali.

2) Erotici: quelli che hanno per soggetto una storia d'amore o quelli in cui momenti erotici siano i predominanti.

3) Umoristici: film tratti da commedie, grotteschi, farse. Tutti quelli insomma in cui prevale l'elemento comico ed umoristico.

4) Musicali: film tratti da operette, riviste, ecc.

5) Film di paesaggio: tutti quei film in cui il paesaggio ha una parte preponderante (film di montagna, di escursioni, di spedizioni in terre straniere, di caccia).

6) Tecnici: quei film in cui è messa in rilievo una nuova conquista della tecnica o in cui la parte tecnica è comunque preponderante.

Gli altri generi di film qui non nominati vengono aggregati ora ad un gruppo ora ad un altro. Per esempio i film storici possono annettersi in parte al film erotico in parte a quello dinamico.

Alla domanda « quale film preferisci? » molti ragazzi hanno risposto indicando diversi tipi di film, senza però dichiarare quale fra essi fosse il preferito. Lo spoglio è stato quindi effettuato sommando i voti che ogni genere di film ha raccolto.

Abbiamo pertanto:

Quale genere di film preferiscono i giovani?

Genere del film	Maschi	Femmine
Dinamici	74 %	47 %
Erotici	17 %	25 %
Umoristici	12 %	24 %
Musicali	5 %	8 %
Di paesaggio	13 %	32 %
Tecnici	8 %	5 %

La preferenza data al film dinamico è evidente, anche se nei maschi è più accentuata che nelle femmine.

Da una sottodivisione del film dinamico abbiamo:

film dinamici

Tipo del film	Maschi	Femmine
Film di soggetto criminale	27 %	21 %
Film patriottici	22 %	10 %
Altri tipi	25 %	16 %

Il film che abbia per soggetto o per sfondo l'ambiente criminale è molto quotato dai giovani. Ciò non deve stupire se si pensa che i ragazzi uscendo dall'infanzia sono dominati dal desiderio di agire, di farsi valere, di muoversi. Quest'impulsi trovano dovunque dei freni imposti dalla famiglia, dalla scuola, dalle leggi, ecc. È naturale quindi che trovino uno sfogo nella lettura e ancor più nel cinema. I film avventurosi, sensazionali, polizieschi sono pertanto i preferiti. I più importanti dal punto di vista della psicologia giovanile sono quelli a sfondo criminale (polizieschi, gangsters, ecc.) che hanno per oggetto quasi sempre un delitto e lo scoprimento del colpevole da parte della polizia. Il delinquente e gli agenti della polizia rappresentano i due partiti in lotta. Inganni, furti, contrabbando, assassinio, fughe, inseguimenti, lotte e prigionia sono i motivi preferiti da questo genere. I pericoli che possono derivare da questi film risiedono nei seguenti fattori:

1) l'accuratezza dei dettagli con cui il delitto viene rappresentato.

Si può dire che il ragazzo vive momento per momento tutta l'azione delittuosa. Ciò può naturalmente rappresentare un incentivo al delitto o per lo meno una specie di scuola criminale per coloro che vi hanno predisposizione e per i principianti. La censura permette spesso la programmazione di tali film con la motivazione che alla fine il delinquente trova la sua giusta punizione. Tuttavia spesso avviene che il finale sia incolore e pallido in relazione alla precedene descrizione del delitto e quindi non abbia l'effetto che si propone.

2) La confusione che i giovani spesso fanno fra delinquente ed eroe. Quando il delinquente è impersonato da un attore simpatico che mostri forza, abilità, e coraggio viene facilmente scambiato quasi per un eroe, tanto più poi quando i rappresentanti della polizia vengano mostrati come degli inetti. Osservando i giovani durante la proiezione di un film di carattere criminale si noterà che essi non solo seguono l'azione, ma prendono quasi sempre parte per uno dei contendenti e non sempre le loro simpatie vanno dalla parte giusta. Una volta parteggiano per la polizia e si rallegrano quando il delinquente è catturato talaltra invece è il delinquente che li entusiasma e non desiderano altro se non che egli riesca a sfuggire alle grinfie della polizia. Naturalmente tutto dipende dal modo come il delinquente è presentato. Il ragazzo generalmente prende il partito di chi dimostra più forza, più coraggio, più abilità e presenza di spirito, di colui cioè che egli ritiene un eroe. Non parteggierà però mai per il malfattore se l'azione commessa sia una vigliaccheria o un delitto atroce. Soltanto giovani che provengano da un ambiente di vizio e siano moralmente tarati possono giungere a questi estremi. Nel ragazzo sano l'azione deleteria esercitata da un film a sfondo criminale potrà produrre soltanto un aumento del suo desiderio di avventure che poi si realizzerà magari con una baruffa fra coetanei.

Film di carattere erotico. Questo genere di film è il più diffuso nell'attuale produzione mondiale. Infatti anche nei film che non appartengono specificamente a questa categoria non mancano mai, più o meno diffuse, scene di carattere amoroso. Scarsissimo è il numero di film che ne sia assolutamente privo. Film storici, di guerra, di spedizioni e talvolta perfino film religiosi contengono un'azione, sia pure secondaria, di spunto erotico. Questo dipende, oltre che dall'importanza che ha nella vita l'elemento erotico, anche e soprattutto dalla bassa speculazione che su di esso fanno generalmente i produttori.

Tuttavia non sembra che un tal genere di film faccia un'eccessiva presa sui giovani, specialmente sui maschi. Le loro risposte al referendum sono molto significative. Spesso si legge « Vedo volentieri tutti i film all'infuori dei film d'amore ». Del resto le espressioni più usate per definirli sono così caratteristiche che vale la pena di riportarle nell'idioma originale: « Kitsch », « Blödsinn », « Unsinn », « Humbug », « Krampf », « Quatsch », « überspannt », ecc. Inoltre per dare più peso a tali parole, già di per sè tanto efficaci, esse sono sottolineate più di una volta.

Anche le risposte delle fanciulle, sebbene un po' più estese, sono su per giù dello stesso tenore. Ne riportiamo alcune.

« I film d'amore mi lasciano fredda ».

« I film d'amore li dimentico subito perchè sono sempre gli stessi ».

« Le scene amorose mi fanno ridere ».

« I film d'amore non vado a vederli perchè sono delle vere stupidaggini ».

Anche le risposte basate sul ricordo di coloro che hanno passato il limite d'età di 18 anni sono concordi nell'ammettere che scene amorose in quei tempi non l'interessavano affatto.

Le opinioni degli insegnanti sugli effetti originati dal film erotico sui giovani sono diverse. Alcuni sono d'opinione che le scene d'amore non abbiano alcuna influenza su di essi ma si astengono dallo spiegare la ragione di una simile opinione. Sembra che i maestri si siano lasciati trarre in inganno dal fatto che la maggior parte dei ragazzi disprezza tal genere di film. Da questo però non si può dedurre che il film erotico non abbia qualche influenza sulla giovinezza. Può essere vero che in alcuni casi, specialmente in coloro che lo ripudiano così energicamente, questo corrisponda alla verità. Comunque è certo, che nell'età in cui si compie lo sviluppo fisico non è possibile, sia pure inconsciamente, che il contenuto erotico dei film non abbia qualche influenza sui giovani, i quali, è bene notarlo, hanno di queste cose come un senso di pudore e custodiscono quindi dentro di loro le proprie impressioni. Soltanto dove i rapporti fra insegnante ed allievo sono basati su reciproca fiducia il giovanetto manifesterà i suoi intimi pensieri. Tuttavia che i ragazzetti non amino molto le scene di carattere erotico possiamo constatarlo anche noi nei cinema popolari della periferia, dove ogni bacio sullo schermo è accolto da una salve di fischi.

Quello che i tedeschi chiamano « Naturfilm » (vale a dire quei film in cui la natura è sempre presente ed in primo piano con scene della vita di montagna, caccia, spedizioni ecc.), è un genere che piace ai giovani. L'amore per la natura si mostra specialmente in quei ragazzi che abitano in regioni ricche di bellezze naturali come in montagna o in riva al mare.

Film di carattere tecnico piacciono generalmente più ai maschi che alle femmine e specialmente a quei ragazzi che posseggono già una certa conoscenza della materia trattata che ne faciliti la comprensione.

La reazione provocata nei giovani dal film comico è generalmente molto semplice e naturale. Esso desta grande gioia durante la proiezione, ma poi è subito dimenticato. Sono pochi coloro che dopo un certo tempo conservano il ricordo dei punti salienti del film che tanto li aveva entusiasmati, si può ritenere pertanto che esso non abbia una grande influenza sulla psicologia del fanciullo.

Il film storico può essere considerato sotto due aspetti a seconda che in esso prevalga il contenuto di carattere erotico o quello di carattere guerresco. Generalmente nel film storico bisogna lamentare che esso, più che alla fedeltà dell'episodio trattato, tenda ad una fastosa cornice storica entro la quale si svolge un fatto qualunque. Purtroppo spesso gli episodi storici sono talmente deformati che non si può parlare di un'influenza benefica sui giovani intesa come diffusione della conoscenza della storia. Comunque rievocazioni di epoche ormai lontane riprodotte con fedeltà di costumi, di armi e di costruzioni, possono aiutare il giovane a meglio comprendere l'atmosfera di un determinato periodo storico. Importante è quindi che la produzione di film storici sia soggetta ad un severo controllo da parte delle autorità competenti affinchè non abbia un carattere tendenzioso o falsi comunque la verità per errati concetti speculativi o pseudoartistici. Occorre tener presente che i giovani come anche le persone adulte che non hanno una cultura molto profonda, considerano un film storico come l'esatta riproduzione dell'avve-

nimento ed è necessario quindi che la storia non sia mai falsata non solo nei particolari ma sopratutto nello spirito.

Una sottospecie del film storico è il film religioso. La produzione di questo genere di film non è ancora molto diffusa. La maggior parte dei film religiosi è di origine americana e quindi non sempre consona alla psicologia di altri popoli. La materia offerta in film come *I dieci comandamenti, Ben Hur, Il Re dei Re, Il Segno della Croce,* è più che altro di carattere sensazionale. Scene come il passaggio del Mar Rosso, la corsa nel circo, i cristiani alle belve, stanno a dimostrarlo. Il contenuto poi di carattere religioso è stato svolto più che altro in tono sentimentale, e si è creduto opportuno di non fare a meno neppure di elementi erotici.

Insomma per renderlo attraente il film religioso è stato generalmente trasformato in una miscela di elementi sensazionali, sentimentali ed erotici. Quello che si può quindi rimproverare alla maggior parte della pur scarsa produzione di carattere religioso è il carattere di superficialità con cui la religione stessa vien trattata. Naturalmente anche in questo campo vi sono le debite eccezioni.

Film e delinquenza giovanile. Il materiale raccolto dagli istituti e dalle case di correzione è stato nell'inchiesta oggetto di uno studio a parte poichè si tratta di individui moralmente e fisicamente tarati le cui reazioni psichiche non possono essere estese alla gioventù sana e normale.

Per quanto riguarda l'influenza che il cinema esercita sulla criminalità dei giovani i pareri dei competenti sono molto divergenti. Nella presente inchiesta sono caratteristici i due seguenti giudizi dati da due giudici di tribunale correzionale che erano stati pregati di fornire materiale per l'indagine. Una risposta è del seguente tenore: « Mi sono io stesso meravigliato di trovare fra i miei atti circa 60-65 casi provocati dall'influenza del cinema, come risulta anche dai relativi referti medici generalmente allegati ». L'altra invece dice: « Sul tema cinema e criminalità giovanile purtroppo non posso fornire del materiale positivo. Nei miei 15 anni di attività quale giudice di tribunale correzionale non mi si è mai presentato un caso in cui il contenuto di un film sia stato la causa di un'azione criminale compiuta da un giovane ». Anche in inchieste simili effettuate in altre nazioni i pareri sono stati sempre molto discordi. Non vi è dubbio che, chi va al cinema con frequenza e regolarità, ne subisca anche una certa influenza, più o meno profonda a secondo del proprio temperamento. Per appurare se il cinema sia in grado di creare in un individuo prima la disposizione a compiere una data azione e poi l'impulso necessario ad attuarla, è opportuno ricostruire con l'immaginazione i processi mentali che precedono l'azione criminale di una persona. In principio l'azione deve presentarsi al subcosciente e poi al pensiero, dopodichè essa deve sembrare desiderabile ed infine deve vincere i freni inibitori preesistenti che ne ostacolano l'attuazione.

Quello che noi definiamo generalmente movente del delitto è un fattore esterno o interno che sta in rapporto casuale con una delle precedenti fasi. Riferendo la questione al cinema ed ai giovani, sarebbe anzitutto interessante stabilire se un film sia in grado di suggerire ad un giovane l'idea

del crimine. A questa domanda si può rispondere affermativamente quando la produzione del film contenga scene delittuose riprodotte fin nei minimi dettagli.

Alla domanda poi se l'azione criminale del film possa sembrare una cosa desiderabile allo spettatore giovane si può pure rispondere in senso affermativo qualora il delinquente venga presentato quasi come un eroe.

Anche il fatto che il delinquente conduce spesso nei film un tenore di vita facile e lussuoso, dovuto proprio alle sue azioni criminali, è un fattore adatto a destare nei giovani il desiderio d'imitare simili gesta, come la frequente rappresentazione di donne che giungono al lusso ed alla felicità facendo mercato del proprio onore può destare nelle giovanette il desiderio d'imitazione. Infine vi sarebbe da domandarsi se i freni inibitori creati nei giovani dall'educazione, dalla coscienza e dalla religione possano essere distrutti dal cinema.

È certamente facile constatare come un individuo già portato per la sua stessa natura a delinquere possa spezzare più facilmente questi freni quando riceva dall'esterno dei continui eccitamenti. Pertanto a un giovanetto che frequenti regolarmente il cinema per assistere a film di carattere criminale, le azioni delittuose sembreranno col tempo meno riprovevoli e finirà per vincere così la sempre più debole resistenza dei freni inibitori. In questo modo matura lentamente l'idea dell'azione criminosa che poi alla prima occasione è messa in esecuzione.

Teoricamente quindi si può ammettere, tenendo però sempre conto della natura del film e della struttura psichica del giovane, la possibilità di un rapporto tra il cinema e la criminalità giovanile.

Rimane ora da considerare la questione secondo lo spoglio delle risposte avute dall'indagine effettuata a questo scopo. Le risposte provengono da due prigioni correzionali della Germania e le domande rivolte ai giovani sono state le stesse di quelle del terze formulario. Non si è voluto compilarne uno speciale volendo evitare tutte quelle domande troppo crude riguardo l'attuale situazione dei giovani. Quindi non si è loro richiesto se fosse stato il cinema ad iniziarli sulla strada della delinquenza. Nel giudicare il materiale ricevuto si è tenuto conto inoltre di tre fattori:

1) Il fatto che dei giovani criminali confessino essere stato il cinema a metterli sulla cattiva strada non rappresenta alcun dato probativo. Si sa infatti che i delinquenti cercano spesso con simili dichiarazioni discolparsi o per lo meno di diminuire la loro responsabilità. Ma, anche quando le dichiarazioni dei giovani siano sincere, bisogna tener conto che ci sono altri fattori, a lui ignoti, che possono averlo spinto a delinquere.

2) La somiglianza esistente fra un atto criminoso e l'azione o alcune scene di un film non dimostra ancora che sia stato il cinema a causare l'azione delittuosa. Può essere benissimo che quando l'autore del delitto ha visto il film fosse già da lungo tempo deciso a commetterlo ed il film può avergli suggerito soltanto il metodo dell'esecuzione.

3) Infine non si può dare troppo peso alle notizie che spesso pubblicano i giornali sull'influenza avuta da un film nell'attuazione di un dato delitto

poichè tali notizie sono basate soltanto su uno dei predetti fattori e manca lo studio obbiettivo delle altre cause.

Nelle risposte al referendum la grande maggioranza dei giovani criminali ha ammesso di aver frequentato il cinema. A ciascuna delle risposte è stata allegata da parte del reclusorio una breve descrizione della sua personalità che permette di poter giudicare con più obiettività circa le cause che possono aver spinto il giovane a delinquere. Sulle giovinette generalmente più che il film di carattere criminale è quello erotico che ha esercitato la sua influenza. Bisogna sempre tener conto che la maggior parte di questi giovani d'ambo i sessi provenivano da ambienti di miseria, abbandono, corruzione e che molti erano colpiti da malattie ereditarie.

In definitiva dunque, non si può non riconoscere entro certi limiti ed in date condizioni l'influenza deleteria che alcuni film possono avere su giovani già predisposti. Però un giovanetto fisicamente e moralmente sano non potrà mai giungere al crimine per la sola influenza del cinema.

Il cinema e la formazione del carattere. Gli effetti del cinema sulla vita intellettuale e sul carattere dei giovani sono vari. Ai produttori dei film manca generalmente la volontà di voler influenzare con insegnamenti il pubblico che egli considera vada al cinema per puro passatempo. Tuttavia anche senza tener conto della produzione speciale a carattere didattico si può ammettere che il cinema possieda molti lati positivi specialmente perchè arricchisce ed amplifica il patrimonio culturale dei giovani. Durante lo svolgimento di un film vi sono sempre una quantità di quadri ricchi di nozioni tecniche, storiche, geografiche, scientifiche e sociali che vengono afferrate dall'occhio e dall'orecchio. Gli insegnanti trattano spesso di questo arricchimento di cognizioni che i giovani devono al cinema, ma essi si riferiscono soprattutto a rappresentazioni scolastiche dove i film, anche se non tutti di carattere esclusivamente didattico, sono sempre scelti con criteri speciali. Comunque non si manca mai di far notare l'importanza che possono avere in questo campo anche i film spettacolari perchè in essi, sia pure in brevi e pochi quadri, vi è sempre qualche scena di aeronautica, d'automobilismo, di vita militare, ecc. che contiene qualche elemento istruttivo.

Inoltre il cinema facilita al fanciullo la conoscenza di paesi lontani ed esotici che egli difficilmente potrebbe immaginare senza l'aiuto del cinematografo. Non si può quindi negare al film la capacità di allargare l'orizzonte intellettuale del giovane, però vi possono essere tre fattori che concorrono a diminuire in parte questa constatazione:

1) Il film a semplice carattere spettacolare è estraneo a qualsiasi indirizzo didattico e presenta quindi i suddetti particolari istruttivi di sfuggita ed in maniera incompleta, in quanto soltanto necessari alla vicenda.

2) La rapidità con cui si succedono i quadri e l'interesse della vicenda diminuiscono l'influenza che tali scene potrebbero avere.

3) Inoltre, come abbiamo già visto, la riproduzione di scene storiche manca spesso di obiettività ed esattezza così che di un dato episodio il giovane può formarsi un'idea falsa.

Da queste constatazioni si può dedurre che gli elementi culturali, che il giovane apprende dai film di carattere spettacolare, siano superficiali, pieni di lacune e spesso di inesattezze.

Un effetto positivo del cinema sui giovani che lo frequentano con assiduità è che l'occhio del fanciullo si fa più acuto. La sua attenzione viene concentrata su cose della natura o della vita quotidiana che difficilmente sarebbero state altrimenti oggetto della sua osservazione. È straordinario osservare come i frequentatori del cinema afferrino facilmente e rapidamente le più piccole particolarità nel rapido succedersi dei quadri.

D'altra parte vi è chi deplora la straordinaria facilità con cui il ragazzo si abitua col cinema ad apprendere delle cognizioni senza alcuno sforzo mentale ciò che a lungo andare lo rende restio a quelle forme di studio che richiedono concentrazione di pensiero e applicazione. Inoltre vi è il pericolo che il carattere dei giovani venga influenzato dalla rappresentazione falsa e deformata che il cinematografo offre della vita. Tanto più che i giovanetti non sono ancora in grado di distinguere la realtà dalla finzione.

L'inchiesta di cui ci siamo occupati è stata effettuata con la massima cura e con quella meticolosa scrupolosità ben nota nei tedeschi. Per quanto essa si estenda alle sole scuole professionali della Germania possiamo ben dire che, tolte quelle sfumature dovute alla diversità di razza, religione e indirizzo politico, i suoi risultati possono valere per i giovani di tutte le nazioni.

Poichè la gioventù di tutto il mondo aborrisce l'artificio ed è sempre pronta ad accettare tutto quello che di buono e di bello è nella vita, spetta, più che ad altri, ai produttori di creare film che pur avendo un carattere spettacolare sappiano, nei limiti del possibile, risvegliare nei giovani i sentimenti migliori.

V. B.

TANCREDI GATTI: *Produzione « gialla » e suggestione criminale* - Tip. Leonardo da Vinci - Città di Castello, 1937.

Il Prof. Avv. Tancredi Gatti, che può veramente esser chiamato uno studioso nel più moderno senso della parola, uno studioso cioè che non si fossilizza nell'esame arido ed astratto dei problemi giuridici, ma che porta le sue vaste cognizioni a diretto contatto con la vita di ogni giorno per vagliarne i fenomeni ed i riflessi di importanza storica e sociale, presenta ora delle notevoli deduzioni sull'influenza del cinematografo ed in specie della cinematografia cosidetta « gialla » nei rispetti della suggestione criminale.

Il Gatti con il suo breve opuscolo porta un effettivo contributo al problema della influenza del cinematografo sulle masse e specialmente sulle masse dei giovani che tanto prediligono questa espressione della più moderna arte, problema che tutto il mondo ha interessato e che ha già dato luogo in tutti gli Stati alle più svariate proposte di soluzioni ed alle più varie iniziative nel campo della cinematografia educativa.

Tanto più forte e di importanza veramente nazionale si presenta il problema per lo Stato fascista, che ha posto come canone fondamentale la sana educazione dei giovani, virilmente intesa.

Il Duce ha detto: « Il cinematografo è l'arma più forte » e con questa frase se egli ha con la sua abituale chiarezza affermata una verità in atto, ha anche lanciato un monito, ha anche fatto balenare i gravissimi pericoli che può portare l'impiego di quest'arma allorchè sia mal diretta.

Il Gatti nel riesaminare il problema sotto l'esclusivo profilo della produzione cosidetta « gialla » od « orrida », mostrandosi pienamente informato di tutta la più recente produzione, pone chiaramente in risalto la triplice suggestione criminale che questa, spinta da ragioni unicamente artistiche, può provocare nelle masse, pur sotto il dichiarato intento di dimostrare necessario ed inevitabile il trionfo della giustizia.

1. — Suggestione etica: consistente nel far apparire il delitto giusto od inevitabile ed il delinquente simpatico o compatibile per il suo carattere o per le sue anormali condizioni psichiche.

2. — Suggestione dialettica: consistente nel mostrare la grande facilità di occultare il delitto il cui scoprimento è dovuto soltanto il più delle volte a mero caso fortuito.

3. — Suggestione tecnico-morfologica: che è la più grave e che consiste in un vero e proprio insegnamento di tecnica criminale.

Dopo aver ampiamente svolto questi tre temi con esemplificazioni di film comparsi nelle nostre sale di proiezione e dopo averne mostrata tutta la grandissima importanza sociale educativa, il Gatti giustamente conclude proponendo un più attento controllo per la proiezione in Italia di tali pellicole e l'aumento dei limiti di età dai 16 ai 18 anni od anche più, per quei film che si ravvisassero sotto questo profilo più perniciosi.

Da parte nostra non possiamo che pienamente accogliere le conclusioni del Gatti aggiungendo che se esse si adattano perfettamente e si ravvisano sufficienti per quell'altro ramo della produzione cinematografica pervasa da un erotismo morboso, per la produzione invece che può provocare una suggestione criminale e sopratutto quella suggestione che il Gatti ha giustamente chiamata tecnico-morfologica, vorremmo andare anche oltre vietandola completamente.

Non vi è infatti un limite di età oltre il quale nella psiche dell'individuo con tendenze delittuose un tale genere di suggestione non possa portare delle conseguenze deleterie e non possa costituire una notevolissima spinta al delitto.

Detto questo, occorre fare una precisazione: la produzione cinematografica « gialla » se ha maggiore attrattiva è però uno dei fattori di suggestione criminale che meno si presta, nei confronti dello spettatore, alla possibilità di analisi e di assimilazione dei particolari e dei mezzi tecnici con cui vengono compiute le azioni delittuose, e ciò per evidenti ragioni di tempo e di costruzione rappresentativa.

Inoltre, la produzione cinematografica « gialla », come quella teatrale, non è che un derivato da quella, assai più perniciosa, e più vasta, che nel campo letterario è formata dalla interminabile serie dei romanzi e delle dispense addirittura periodiche: nell'esame del grave problema della pericolosa influenza che il genere « giallo » può esercitare, non si può, infatti, tralasciare questo rilievo, sopratutto perchè se è giusto invocare per il cinema opportuni provvedimenti di tutela, del resto già in atto da tempo, è altrettanto necessario individuare l'origine di questa produzione cinematografica e denunciare la sua fonte d'ispirazione. Altrimenti il pericolo che l'autore di questo libro rileva, sussisterebbe in pieno e nella sua peggiore efficacia, chè il romanzo giallo è un elemento di suggestione permanente, addirittura acquisito ed acquisibile da chiunque, e sopratutto assolutamente adatto ad un'analisi costante dei mezzi e delle imprese delittuose che si descrivono con una abbondanza d'indicazioni diremo così didattiche, che il cinema non potrà mai offrire per la sua stessa natura spettacolare. Basta soffermarsi al fatto che oggi nei libri « gialli » si è pensato perfino di corredare la descrizione dei delitti e delle imprese criminali con « opportuni » disegni esplicativi, piantine etc., per avere una esatta idea della potenza di suggestione e di studio che ne può derivare.

La riprova di questa deplorevole derivazione, ossia di quella perniciosa influenza che la produzione letteraria « gialla » esercita su quella cinematografica, è data da quanto rileva il Prof. Avv. Tancredi Gatti nel suo pregiato opuscolo, e precisamente quando a pag. 17 egli denuncia la esposizione descrittiva contenuta nel film *Il pugnale cinese* circa il procedimento per chiudere dall'interno la porta stando fuori di essa, in una messa in scena di suicidio. L'autore ritiene il procedimento delittuoso, estremamente didattico, « assolutamente inedito », mentre, invece, è tratto totalmente dal noto romanzo di E. Wallace « L'enigma dello spillo », che poggia appunto sull'impiego di tale sistema da parte del protagonista, per poter tranquillamente uccidere il proprio zio ed altre persone. Non occorre dire che per oltre duecento pagine E. Wallace offre al lettore non solo la chiave del procedimento, ma addirittura insegna il sistema con ogni possibile spiegazione del caso, precisando perfino in una nota nel testo a chi spetti la gloria della invenzione del procedimento, e cioè ad un delinquente inglese dei primi del 1900.

Concludendo, dobbiamo riconfermare tutta la opportunità della utile analisi compiuta dal Prof. Avv. Tancredi Gatti nel dedicare un profondo ed acuto studio a questo delicato problema. Ma se nel cinema esso risalta in tutta la sua evidenza, non è men vero che occorre prospettarlo nella sua pienezza, nelle sue origini e nella sua realtà, al di fuori ed al di sopra del solo aspetto cinematografico.

I Film

LA BUONA TERRA

THE GOOD EARTH

Origine: America - *Casa di produzione*: Metro Goldwyn Mayer - *Regista*: Sidney Franklin - *Direttore di produzione*: Albert Lewin - *Soggetto*: dal libro di Pearl S. Buck - *Sceneggiatura*: Talbot Jennings, Tess Slesinger e Claudine West - *Operatore*: Karl Freund - *Direzione Musicale*: Herbert Stothart - *Scenografo*: Cedric Gibbons - *Costumi*: Dolly Tree - *Montaggio*: Basil Wrangell - *Metraggio*: m. 3827 - *Interpreti*: Paul Muni - Luise Rainer, Walter Connolly, Tilly Losch, Charley Grapewin, Jessie Ralph - *Casa di doppiato e distribuzione per l'Italia*: Metro Goldwyn Mayer Films S. A. I.

La regìa di Sidney Franklin a proposito del film *La buona terra,* si potrebbe dividere in tre stili completamente differenti l'uno dall'altro: il primo che riguarda la terra propriamente detta, la natura terrestre, cinese per caso, non può ammettere ancora una denominazione; il secondo sarebbe stato capace forse, calcando le tinte, di assurgere alla fisonomia di stile fantastico; il terzo, il più individuabile, starà certo per sempre messo fra gli stili piccoli borghesi, o realistici, come son chiamati, o piatti. La mano migliore del regista è stata portata, intanto, a dovere nella realizzazione visiva della terra cinese, riprendendo la campagna multiforme e degenere, tremenda e melliflua, solerte e apatica non appena certo malore cosmico mette in imbarazzo quella parte del pianeta e cicloni, bufere di locuste o addirittura siccità cruenta e proverbiale tentano di risolvere quasi a rovescio la creazione stessa della terra: la disabitazione, la morte, la infecondità fanno tutto ciò che del resto si vide in tempi antichi a Littoria: il guasto affatica i germi, le stagioni si rendono temporanee, ghiribizzi di virgulti e di mote straripano per ogni dove e vi sarebbe stato da temere in una sorta di fine del mondo, non più simile al primo Evo o al Mille, ma piuttosto ormai imparentato con la morte finale.

Guardando con attenzione spessa, in ogni suo lato, la regìa di *La buona terra,* c'era da pensare, innanzi tutto, quale film uscirebbe dalle mani di un regista poeta nella considerazione di quella teppa o malavita universale che aveva preso, ad esempio, Littoria trasformata per l'appunto per certo sentore di putredine, più che locale, universale perfino, da certo sospetto di mancanza di cibi, da una tal quale perseveranza qua e là di esaurire i prodotti, di farli andare a male, di perderli in visione di un guadagno rimesso o rattenuto, ma, sopratutto, dalla considerazione certa che il mondo fu da troppo tempo usato e che fu usato in malo modo.

L'attaccamento di noi alla terra è molto diverso da quello che appare nel libro *Buona terra* messo in film poi dal Franklin; mentre da noi la terra è substrato per ottenere cose immancabili, presso i cinesi di Franklin la terra è un pretesto atavico, è un vezzo tradizionale, è un prestigio perfino accademico e rettorico, se la trama stessa è rettorica, fittizia e infantile persino negli ultimi tratti. Ma se la siccità laggiù era soltanto

fenomeno, da noi la palude era cosa certa, perenne, stazionaria, promulgata anzi ogni giorno di più per indolenze e raggiri multiformi; se la siccità laggiù, così come l'ha vista il Franklin, è fenomeno passeggero, tanto passeggero da fargli credere di vederla quasi a modo di prova terrestre, di configurazione topografica infine, ecco, da noi, il regista avrebbe dovuto vedere (il regista-poeta, il regista artista, il regista predestinato ad opere di quella importanza) nella palude un'offesa di terra, un oltraggio di mote difese dalle stesse stagioni, un impoverimento della stessa razza. Mentre laggiù, in quella Cina topografica e geografica, la siccità, la fame e la bufera delle locuste sembran prese a scusa per importantissime visioni di macchina cinematografica, — roba da album potente insomma, — da noi la palude era la stessa, per così dire, moralità fisica della gente del mondo, il paragone fra le genti antiche e le moderne, la similitudine stessa fra carestia fisica e carestia morale.

Il Franklin, dunque, in terra americana, non poteva pensare a moralizzare la terra cinese, se intanto eran stati spesi sessanta milioni di dollari da far valere in qualunque modo; sotto questa sorta di incubo, allora che fu preso dal sospetto che la siccità avrebbe potuto essere vista anche a modo di paragone, tagliò i ponti e si ridusse alla terra com'era o, meglio, come poteva vederla, non il popolo, ma il pubblico pagante. E, protette le spalle, tagliando quei ponti che una volta per sempre oseremmo chiamare puri e artistici, cercò di *ricordare,* ecco, — questa è l'unica espressione possibile, — *ricordare* in bel modo l'importanza della fecondità come lo spavento della siccità.

Questo « ricordo » è tutto insito nei fotogrammi che riscuotono la terra dinanzi agli spettatori: ritratti di terre antiche, anzi antichissime, con cieli diversi da quelli che sono oggi e fatture squisite di particolari che danno lo stampo stesso di cose viste a modo chimerico e sublime.

Le prime visioni sono tutte da leggenda: le sterminate solitudini, i boschi tiepidi, le mucche e gli aratri, certi soli lontanissimi, alcune viottole appena segnate, talaltre nebbie terrestri di grassa mansuetudine e pazienza, fiumicciattoli servibili soltanto per annacquare semi o armenti, pozzi fatti di pietra montana, colline appena indecise se trasformarsi in montagne o meno, nello scrupolo forse di lavorar troppo e troppo in alto, taluni notturni fascinosi e silenziosi e, sopratutto, il grano, il grano grande e vasto, visto a modo di conglomeramento di persone piuttosto che di cose vegetali, umano grano insomma, l'interpretazione, ecco, di tutta quella parentesi naturale, senza scorci nè rovesci, priva di ogni maestria fallace e solita rendono il Franklin un regista a modo, innamorato di ciò che sta facendo e a ragione. Quando insomma, è bene dire fin dal principio, il grano, gli alberi, le pianure, le acque, i pozzi, i venti fidi, i crepuscoli smateriati, le nuvole enormi e zeppe di colori, e anche il regime della terra stessa, i prodotti delle frutta, le immaginazioni dei fiori, (mandorli in fiore nel senso della beatitudine), le zappe e le vanghe, l'opera stessa dei coloni visti di lontano a modo di cose anche loro facenti parte dell'assieme, quando tutte queste cose naturali e vive, umane insomma, fanno da personaggi e compiono qualche azione tellurica, semmai in vista degli stessi uomini affamati e faticanti, allora il regista Franklin può apparire perfino perfetto. Ma quando la trama scialba e incolore, spesso romanzata, sovente commerciale o quasi sempre, entra nell'azione, ecco che il regista decade

e la somma bancaria lo illude e lo profana.

Ci sarebbe stato da sperare nel Franklin, quasi, (perchè no?), tutto un film senza personaggi, madre e scena madre, protagonista e antagonista la terra e la terra soltanto: la cassetta sarebbe stata povera, ma l'arte ne avrebbe acquistato in dignità e in originalità.

Gli armenti quasi dispersi, in una dispersione selvaggia e primitiva; l'interesse della terra dovunque, qua e là, o sempre fissa allo scopo di creare e di farsi tutta agli altri; l'importanza di quelle capanne e dei cortili visti con luci discrete e arabescate quasi; il vigore, la maestria, l'attinenza, la parentela della terra stessa con tutte le altre terre della regione; e dipoi la siccità brusca e malsana, infame perfino, sotto un cielo secco e vizzo, quasi una cupola screpolata da fessure e da tagli improvvisi; i germi morti e deserti; gli animali ventre all'aria in una sorta di meditazione rovesciata; i solchi snaturati e satolli di nulla; il seme reso a forma di aborto umano; tutti feti gli alberi stantii e i rami macilenti; la fame della terra tutta e della sete stringente ed afferrata in un piatto come dentro una brocca, sopra una scarpa come sotto un tegolo; l'anemia degli occhi, sien questi di pozzanghere o di tipi umani; le bocche incapaci di baciare per sempre, sien quelle delle donne succinte o del lattante stralunato; e ancora, verso la fine del film, nel terzo stile soprannominato, più veristico del solito senza allarme, viste sotto specie di microscopio semplice e scientifico, senza altisonanza, le cavallette a migliaia e a centinaia di migliaia, tutte voraci e schiette, quasi un esercito barbarico alato e il fumo dei covoni e le casse del petrolio e la faccenda dei coloni elettrizzati, e certo cielo offuscato tutto da quelle belve, nemmen più respirabile e spire e elissi e eclissi e volute tutte fatte da quelle cavallette feroci, ecco tutto ciò rimarrà importante nella storia della cinematografia internazionale.

Sono tre momenti, il primo più forte, sino ad un indebolire man mano che la trama prende il polso e la mente, nel secondo e nel terzo, tre momenti in cui la macchina fissata allo scopo, senza troppi artifici, *rende, rende* a dismisura lo spessore della terra, l'ambiente sfrenato sempre o in un modo o nell'altro, certo muso (per così dire) della contrada, il cuore, anche il cuore, di quella regione strana e creata sembra, per solluccheri naturali.

E la gente sfregiata sempre, sia che la terra sia in pace, sia che la terra si rvolti in guerra, sfregiata nella fisionomia e in certa moralità loro, non certo importante nel film. Non soltanto la terra opera bene cinematograficamente in quei tre momenti, ma anche gli attori principali, Muni e Rainer, allora che la stessa terra li riprende. La terra soffoca e riceve e esalta gli stessi due attori e se la terra muta piange di mancanza di lacrime, anche quei due piangono per mancanza di lacrime, abbrutiti e brutali, schiavi tutti e due in diverso modo, la donna schiava del tutto per nazione e per legge.

V'è un momento in cui, tra gli altri, seppur non calcata abbastanza, la scena della nascita del figlio in campagna rasenta la cosidetta bellezza classica degli antichi tragedi, Sofocle ed Eschilo ed Euripide; allora che la terra svagata sotto la pioggia torrenziale, malmenata dalla bufera, gli uomini ridotti a topi nella fatica, sparsi qua e là per raccattare fascine o covoni, ecco la terra feroce va a tempo con la madre Olan e tutte e due gridano e urlano e si raccapricciano e si sconvolgono, poi tutte e due si frenano, si calmano, si

distendono, s'ode un vagito, l'aria è serena; sembra che abbia partorito la terra un uomo nuovo, la terra stessa, oltre che la madre, la madre soltanto pretesto o ventre di nascite.

Questo momento è eccezionale nel film, unico nel genere, eccelso di rango e modo e qualità, se, pure, fosse stata ritmata in modo visivo la faccenda terrestre ed umana; urlo e fulmine, urlo e pioggia, grano faticato e mani rapaci, alberi caduchi e busto senza fiato, acqua e sangue, figlio e sole, finalmente; il figlio prodotto visivo della terra e della madre. Ma già si sa, che in così fare forse la cassetta avrebbe patito burrasca e dunque può andare bene, anzi benissimo, il tentativo di Franklin, fra tutti i tentativi disastrosi di questi ultimi anni.

Una seconda scena di rara importanza, seppur di ripiego (moltissimi film sembrano prove di pellicole da rifare battendo le rime a spron battuto) sta nella seconda parte del film: epoca della rivoluzione. Passi un treno sulla scarpata fra la meraviglia dei profughi; passi la sfrenata ingordigia dei rivoluzionari e la miseria dei derelitti; passi anche certo sommovimento follare contro i magazzini generali della città; ma ecco che Olan si ritrova sola, ripiegata in terra dentro uno stanzone ingombro di rottami, di briciole di travi e di tegoli, di borse e di candelabri, di cocci e di riquadri buttati via, di stracci preziosi e di rifiuti ricchi rifiutati dalla plebaglia; ecco, la macchina riprende in panoramica lo stanzone e quel rifiuto di donna; sembra di guardare la distruzione del mondo intero in una stanza sola e sembra che Olan sia l'unica e l'ultima donna rimasta sulla terra frantumata nella indecisione del che cosa fare e dove andare. Qualche altro pezzo o frantume di qualche importanza internazionale avrebbe suffragato la scena rendendola perfetta e unica, (prendendo paragone, ad esempio, da una Società delle Nazioni, sfigurata dal tempo e ridotta in briciole).

Finchè siamo all'aria aperta, sotto il sole o la pioggia, aperti, spalancati, in superficie umana e terrestre, senza tetto o parete, le scene riprese possono essere una più importante dell'altra; ma, non appena si entra, ci si chiude, si alza l'occhio e si vede il soffitto, si muove il piede e si trova la parete, si alza una mano e si trova un mobile o un tappeto o un baldacchino, o perfino un cortile si apre a metà, dimezzato, ecco che le scene decadono, il regista si stempia, l'effetto è mancato intero. E i personaggi stessi, non appena rinchiusi, non appena ricoperti, rintanati o soffocati da mattoni a distanza ecco si avariano, si distraggono, si tronfiano, si accomunano senza specialità più nè interesse; da uomini alle larve, dalle donne alle statue, dalla carne al simulacro, dalla vita al rito. Il regista, incantato della natura schietta e forte, non appena deve agire e far agire dentro quattro pareti, si sturba e decide di rifarsi al convenzionale e al rettorico; mai si era visto dapprima un Paul Muni così imbarazzato, una Rainer tanto di cartapecora, due cinesi giovanetti sfrenati senz'aria, Conolly tergiversante per miasma di fegati e di intestini.

Il supruso non viene celato nemmen più; il supruso delle tele e delle stoffe, l'accademia dei pali e dei tegoli, la scuola delle vetrate e dei cortili, il registro della stoviglia e del ninnolo, l'elenco stolido del tappeto e del materasso, la costruzione e la sovastruttura e la piramide e il tumulo e il monumento infine detratti dalle guide e dai baedeker fanno pensare ad un errore persino dovuto più alla classe del regista che ad altre cose.

La prudenza stessa innata negli americani, la spiegazione del fatto, l'apatia persino qui, stavolta, ridoleggiano e smorfieggiano le cose necessarie; l'ottusità dirompe ogni sforzo, l'atonia ferma, l'atrofia prende personaggi e mobilio; l'imbarazzo decide di ogni situazione claustrale e conventuale. Ma non che tutto ciò sia fatto a ragion veduta, con intenti nuovi, quasi che sia nel dramma stesso *La buona terra* dell'autore una simile fantasmagorica imprudenza letteraria e artistica, no; tutto ciò accade per usura o per beneficienza di modi ormai invalsi negli studi americani; il prezzo svampa, il valore dei mobili ha il soprapiù sugli uomini, la mercanzia troneggia e abbaglia i provinciali, sia che stieno recitando, sia che stieno in platea all'oscuro.

Non v'è affatto ne *La buona terra* così come è stata scritta e rifatta dal regista il paragone tremendo dell'aria aperta col reclusorio fittizio umano, la realtà e la sovrastruttura, la passione e il monumento, la vita e la storia, no, affatto, nemmeno per incidente; la mano prende il regista fra tutti i magazzinieri e fornitori e guardiani e bottegai di Hollywood e collezionisti a dismisura, sino a che quel regista o lascia fare o paziente si sottomette al bisogno improrogabile e veterano. L'enciclopedia mena strage, assieme con la mostra e con l'orpello smisurati.

Così appaiono senza visuale, quasi dentro un negozio addobbato nell'attesa del compratore, scranne e leggii, armadi e cucce, tavoli preziosi e vasi di porcellana, grate e porte istoriate, libri e registri, gioie e borse, sandali e fuschiacche, chimoni e flabelli non del tutto papali. Fra tutti questi oggetti stantii e vanesii di scarico si muovono e procedono e gestiscono i personaggi; i primi piani dei visi, sembran quelli stessi, sbagliati, di una finestra non presa bene o di un riquadro non perfettamente visibile per distrazione; le panoramiche di Muni e Rainer e dei due figli cinesi e della ballerina e del Conolly sembran sien avvenute per caso, più per mostrare i mobili che la tragedia invadente. Una stoffa o un chiodo ciclopico hanno maggior ragione d'essere che non il padrone dubbioso e altilenante o la padrona camusa e sofferente.

La stessa vanità del mobilio, una volta ingigantita, afferra perfino la ridicolaggine della trama che diventa tutta occidentale e quasi francese: il cinese arricchito si distacca dalla moglie e corre enfatuato verso la ballerina peccatrice, cose da ragazzi milionari degni soltanto di un asilo infantile dove si usi bere wisky o mangiare caviale con nidi di rondine. La seconda moglie che ogni buon cinese di diritto secondo la legge antica, può avere, anche la terza moglie, e la quarta magari in caso di ricchezza smisurata, diventa un'amante occidentale, europea, francese insomma, tratta da un romanzo di Pierre Loti o di Bourget, con stravizi di ordine pantomimico (unghie lunghissime e imbellettate) e di ordine fenomenico (la ballerina non vuol essere abbracciata troppo forte a che non le si scompiglino i capelli). Tutto ciò potrebbe andare in film soliti, da strapazzo, come tanti se ne fucinano ancora da ogni parte; ma che proprio nella Cina di quella *Buona terra* che ha vanti di natura intollerabile, frenetica e meravigliosa, tremenda e paziente, misteriosa e fatale, ecco non si poteva aspettare: dal mobilio si passa logicamente anche all'aberrazione e da questa al tripudio sonnolento di ripetizioni boccaccesche e ridanciane. La bottega-tabarin cinese diventa una trattoria di Parigi; i suoni sono quelli stessi che paro-

dizzano le cantilene di quelle regioni; l'alcova diventa la garçonniere d'un qualunque scapolone ricco e fatuo; la scena fra la ballerina e il figlio più grande del colono (uno scolaro d'università) sembra proprio davvero, senza ostacoli di sorta, una scena di Bataille rapinata dal bisogno americano di far lusso chissà perchè, lusso s'intende anche di carni e di processi sensuali. La scarpetta donata dalla ballerina a quel discolo saputo non è davvero, nella struttura sua, frutto del peccato tremendo, ma un dono comprato da Louvet in Rue de Montparnasse e il salone, dove si svolge la scena, potrebbe essere il museo, per certo, da Esposizione Universale di Parigi 1900 della camera da simposio di Sarah Bernhardt. In un film simile, di tanta proporzione, la Cina autentica, molle e spaventosa, è soltanto nella campagna; il resto, negli interni, si dimostra America e America soltanto, e non soltanto americana, ma holliwoodiana per giunta; lo sproposito è evidente.

Nè va circostanziato un simile errore nella parte soltanto scenografica di tutto l'apparato cinematografico di *La buona terra,* altrimenti ci sarebbe da pensare che sia il grano quanto il frutice sien essi stessi opera scenografica americana. Il regista americano usa ordinare sia l'ammennicolo come il fronzolo come l'oggetto necessario, come la roba indubitabile; nell'assieme degli operatori e faccendieri, quella del regista è legge assoluta. E se è vero, come del resto è stato scritto in più parti, che la Metro inviò regista e operatori in Cina, nella stessa Cina vera e reale per riprendere esterni, panorami, ambienti e figurazioni necessarie, così non si riescirebbe a capire la ragione che tanto cattivo gusto, tanta ridondanza, un sì tanto sovraccarico di oggetti e mobili abbiano invaso di sconsiderazione lo stesso regista Franklin; i mobili sono inventati di sana pianta, senza necessarietà, tanto da dare all'occhio acuto la visione non di stanze ma di fagotti zeppi di roba da inviare ad un Monte di Pietà qualunque. Tanta sovrabbondanza non v'è mai nelle campagne cinesi; oppure, le stesse cavallette a ciclone hanno invaso a modo di legni e di stoffe le stamberghe di Wang Lung. La stessa macchina da presa è usata perchè possiede l'obbiettivo e non vi si trova mai più *una* luce, una di quelle luci che sfolgoreggiano negli ambienti della pianura e del campo; le scene non sono attutite nemmeno « visibilmente » per deposito di velluti e di tappeti e tutto ciò insomma che figura negli interni di *La Buona terra,* dal sedile insino al soffitto, pretendendo da Oriente, è tutta di marca americana, borghese per giunta, di occidente guasto e corrotto dagli strozzini dell'epoca. L'allarme cosmico decade, il fetore sano della terra dona il posto alla canfora o al sandalo; il pittoresco si dimostra ancora una volta a modo di albagia stentata di tele e di serrature. La Cina tutti dovrebbero sapere che imitò, in seguito, dai Romani la stuoia per letto a il Lare per Buddho: la casa vuota è quella romana antica e quella cinese antica e moderna. Lo stesso errore di valutazione ha affogato negli interni i due personaggi principali, Paul Muni, ovvero, e Luisa Rainer, irriconoscibili del tutto nel secondo momento e nella fine del terzo. Se dapprincipio il colono e la schiava eran stati ripresi di terra anch'essi, superstiziosi, naturali, incisi dalla fatica, bruschi insomma nelle loro opere, oltre le quali non era che altra vita e altro metodo — la Rainer addirittura capace, quale madre di terra, a fisonomie tremende e losche, sempre piantato il mento in sofferenza e in riserbo sul petto, facendo finta di udire in pubblico e

di vedere per caso per sbirciature inenarrabili, tanto le doveva sembrare peccaminoso e pericoloso sentire fieramente e guardare per decisione —, in seguito, una volta arricchiti, ecco Paul Muni fare la prosopopea della prosopopea e Luisa Rainer guastarsi al punto, da rassomigliare ad una mummia semovente o ad una figura tutto dolore catalettico.

È proprio vero — e pare opportuno ribadirlo — che le cose, gli oggetti, gli interni, gli ambienti costruiti hanno sbalestrato tanto il regista quanto gli attori nei consigli del regista stesso. Seppure il Muni non eccelle stavolta, se non per la truccatura, tutto il resto sempre il Muni di *Sono un evaso*. La Rainer, se dapprincipio vive realmente quella sua vita penosa e sincera, brutale e lacera, ecco, portata avanti dal Franklin, comincia a far la parte della schiava padrona, poi la parodia della schiava padrona, infine, allor che muore, la parte della parodia della contraffazione della schiava padrona. Recita insomma, non vive più; sembra avvertirvi persino che recita, come sa recitare soltanto Luisa Rainer, e la cinese schiava padrona diventa Luisa Rainer soltanto, che prende a pretesto di funzione cinematografica, per contratto insomma, la parte della poverissima e slabbrata Olan.

Ma quale donna è lei nella campagna, allora che sembra invasa tutta dal capo insino ai piedi dal sentore acerbo e fulminante della sua terra. Nei gesti, nei mezzi sguardi, nelle pose solite, nei movimenti contadineschi, nelle pazienze, nei soffocamenti, nei disagi e imbarazzi della sua situazione non vi fu mai attrice più contadina di lei, faccia di terra, mani di terra, ventre di terra. Allora che appare, madre, buttato fuori alla luce il figlio, slogata e contorta, senza più seme insomma, rimane in lei altissimo lo stampo del figlio fatto, la persona vuota di ogni cosa più, rifiuto quasi di quel frutto dato alla terra.

Spessissimo, per la bravura del Franklin che si ricorda di essere regista incomparabile di terre evase e torbide, ombre le passano dinanzi alla fronte, agli occhi, alla bocca, a mezza persona, quasi essa stessa riflesso del sole; e in tempo di siccità basterebbe vederla allora che rimescola fango, mota e acquaccia sporca, intingolo di fame soltanto, nel suo tugurio, ecco sembra che tutti sieno affamati attraverso di lei e certa sconfinata pietà che le ottenebra gli occhi ci dice sicuramente che quella pietà è stata voluta a qualunque costo dal Franklin: la pietà che egli stesso, il regista, ha saputo prendere di colpo in certi atteggiamenti di mura e di botri, e in certa sfigurata rassegnazione maledetta di certi animali o delle pieghe del terreno.

Del signor Walter Conolly, che stavolta, a suon di bacchetta di Franklin, recitava nella parte di uno zio vampiro e demoniaco, assetato di champagne e di ricchezze, sempre in lamentele e in rimpianti, bisogna adoperare ancora una volta la parola: bravo. E fu bravo davvero, ma niente di più, niente di meno. Eppure, se ricordiamo qualche altra parte sostenuta dal Conolly egregiamente, quando forse stava alle prime armi, non sappiamo come sia riuscito ad esser soltanto bravo sotto gli ordini di quel regista. Gli è che l'attore « bravo » diventa caratterista in qualunque parte gli sia affidata, sia, quegli, attore primo o secondo, grande o piccolo, di qualità o di tempra: la standardizzazione degli attori in America comincia a farsi preoccupante. Il Franklin usa il Conolly a modo di *deus ex machina* mancato; eppure la parte in qualche modo ci guadagna: ovvero nel far comprendere ancora una volta che il

tipo chiuso, il tipo da camera, la figura demoniaca di tempio o di soffitto in questo film vanno male: e la campagna tutta di *La buona terra* ne acquista in buon nome.

Peccato che, sempre, per una qualunque ragione, anche i contadini portavano sulle vesti macchie « belle », e che i sette e i tagli della miseria si vedeva esser stati fatti ad occasione; così pure certi sfregi neri di fame o certe risciacquature prostravano i visi simbolicamente soltanto. (*m. g.*).

CHARLIE CHAN ALLE OLIMPIADI
(CHARLIE CHAN AT THE OLYMPICS)

Origine: America - *Casa di produzione*: 20th Century-Fox - *Produttore*: John Stone - *Regista*: Bruce Humberstone - *Soggetto*: Paul Burger - *Sceneggiatura*: R. Ellis e Helen Logan - *Aiuto Regista*: Jasper Blystone - *Operatore*: Daniel B. Clark, A.S.C. -*Fonico*: Clayton Ward e Harry Leonard - *Direzione musicale*: Samuel Kaylin - *Scenografo*: Albert Hogsett - *Costumi*: Herschel - *Montaggio*: Fred Allen - *Metraggio*: m. 1943 - *Interpreti*: Warner Oland, Katherine de Mille, Keye Luke, Henry Gordon - *Casa di doppiato*: Fono-Roma - *Sistema di registrazione per la versione italiana*: Western Electric - *Direttore per la versione italiana*: V. Malpassuti - *Distribuzione per l'Italia*: 20th Century-Fox.

Si tratta di certo rapimento d'un otturatore per radio originale da mettere sugli aeroplani per guida da terra. Marconi aveva inventato di già il dispositivo, che, stavolta, per strano caso, passa nelle mani d'un altro inventore sconosciuto e americano.

Il fattaccio, diplomato detective Warner Oland, finisce alle Olimpiadi di Berlino, o meglio al documentario fotografato di quelle Olimpiadi che hanno inizio con la staffetta che dà incendio alla torcia e finisce con la gara di nuoto. Tanto il campione di salto in alto con asta quanto il campione di nuoto, giapponese, servono ancora all'America per tessere certa trama insipida e nulla, senza senso, impermalita soltanto di arrivare alla fine, con i rumori del sonno, non ancora sonorizzati, del pubblico comune.

Si notano qua e là, tanto per raccontarne qualcuna, pretesti sbagliati persino: l'otturatore che finisce nella valigia d'una campionessa e Charlie Chan, rubato l'otturatore, vi mette un libro, la Bibbia ad esempio, oppure certa lettera che reca scritto il nome e l'appuntamento con la moglie, porta Katherine de Mille ad una distrazione tale da mettere il telegramma in un libro e di lasciarli sulle scale del vapore. Quisquilie? Può essere. Ancora: il campione di nuoto si risolve in figlio di Warner Oland, guardate un po'; l'inventore di quel prodotto di guida da terra risulta essere l'assassino del pilota; si vede visibilmente, ad occhio nudo, che lo stadio è di Berlino e i particolari della gradinata di Hollywood. Innocenze? Forse. Ma si potrebbe continuare, analizzando il film, a trovare pretesti insulsi e errori di cattedra fatti in fretta e con noncuranza addirittura, scampoli di film, ripieghi di fotografie, nemmeno una scena di rilievo, nemmeno un pezzo di musica appropriato, mancato perfino il doppiato.

Katherine de Mille male usata. Warner Oland sempre il medesimo in tutti i film, cinese per scusa, attore per burla.

Piatte le luci. Comune il contorno. Il film dovrebbe rimanere quale esempio: per tirare, alla fine, le somme.

ELISABETTA D'INGHILTERRA
(FIRE OVER ENGLAND)

Origine: Inghilterra - *Casa di produzione*: London Film Productions Ltd. - *Produttore*: Erich Pommer - *Regista*: William K. Howard - *Direttore di produzione*: Roland Gillet - *Soggetto*: tratto da una novella di A. E. W. Mason - *Sceneggiatura*: Clemence Dane & Sergei Nolbandov - *Operatore*: James Wong Howe - *Fonico*: A. W. Watkins - *Musica*: Richard Addinsell - *Direzione Musicale*: Muir Mathieson - *Scenografo*: Lazare Meerson - *Costumi*: Rene Humbert - *Interpreti*: Laurence Olivier, Flora Robson, Leslie Banks, Vivien Leigh, Raymond Massey, Tamara Desni, Morton Selten - *Casa di doppiato*:

Fono - Roma - *Sistema di registrazione per la versione italiana*: Western Electric - *Direttore per la versione italiana*: Guido Cantini - *Attori per la versione italiana*: Orlandini, Scotto, Zambuto, Cimara, De Angelis - *Distribuzione per l'Italia*: Mander-Film.

Un film storico, dunque, con la collaborazione immediata di Alessandro Korda, lo storico, si direbbe, ormai d'occasione. Due cose di qualche rilievo, fra tutti i lunghissimi metri della proiezione: l'una riguarda la prima attrice inglese, Flora Robson, tanto brutta quanto simpatica alla fine, con due gesti di volto encomiabili e soltanto due, non di più; l'altra, la penultima scena dove, dinanzi alle navi in fiamme, fra notturni chiarori, sguazzano nella poltiglia del mare di quei tempi i naufraghi illuminati perfidamente da luci improvvise che li mirano e li pedinano durante tutta la scena. Non altro.

Lo scettro di Elisabetta d'Inghilterra e la « tremenda rivalità » con Filippo II di Spagna non lampeggia affatto nemmeno per un attimo e non illumina similmente affatto la vicenda (che non c'è) nemmeno drammatica ma scolastica appena. Nessun sentimento eleva i personaggi di questo film.

Le piraterie inglesi contro la « formidabile » flotta spagnola possiedono appena qualche navicella da carico moderno, tramutata per vizi di indole e di panorama in nave da guerra. La distruzione della « tremenda » flotta spagnola, « in virtù della astuzia » è uno zibaldone carnevalesco che sarebbe stato appropriato se apparso improvvisamente nel parco d'un castello, a modo di festa; naumachia senza valore.

Tutto apparve in questi metri di pellicola quale sovrastruttura caricata per carrelli e per camioncini in modo che fosse studiato per la millesima volta l'interesse che può avere ancora Elisabetta o magari Filippo II, tristo cattolico avaro e catalettico.

Dietro i saloni v'erano le bielle dell'architettura improvvisata. Le colonne erano appena messe diritte, dopo un ultimo battito di ferri dello scenografo o del terrazziere.

Tutti i soldati, i cavalli, le lance, gli scudi, le armature eran nuovi di zecca, appena comprati da un rigattiere fortissimo che vendeva i suoi depositi all'ingrosso. False le collane e le gemme.

Arbitraria la fuga del menestrello spione, giovanissimo e baffuto, dal castello di Filippo II.

La folla, che assiste al tentativo di sopprimere la regina, si vedeva comandata a bacchetta tanto che parecchi sbagliavano. L'esercito di Elisabetta faceva la figura, tutto intero, di una masnada di affamati inglesi ricevuti per paga nel film e distratti dai vari caffè di Londra: bardati di tutto punto, al modo dei vestiti troppo stretti per taglie diverse e indossati per legamenti strani o per accorciature immeditate.

L'ambasciatore di Spagna sbagliato per pose. Il damerino vecchio e privilegiato dalla regina un mal truccato attore.

Spesso le fotografie d'assieme fra la regina, le cortigiane, i vassalli, i tenutari, gli alabardieri e gli staffieri figuravan fatte in famiglia da inviare subitamente ad amici e conoscenti.

Belle le stoffe; chi più ne indossava, quegli non sapeva muoversi più. Il castello spagnolo del gentiluomo si vedeva costruito appositamente, messo per l'appunto sulla terra guastata dal sole. L'incendio del rogo in Spagna fra tetti e alberi di navi era troppo alto: sembrava di dover assistere all'incendio non di uomo ma di un quartiere intero, vicoli e fanali compresi.

Unico attore a posto: il vecchissimo cassiere della Regina Elisabetta. Male tutti gli altri. Luci solite. Indirizzi storici o sbagliati o imparati a memoria. Scenografia comune da museo rilevato con prospettive misurare col metro. Discreto il doppiato.

Si vorrebbe ricordare, una volta per sempre, (e quando sarà il giorno della fine dei film storici?) che la storia può aver qualche rilievo ancora se interpretata, o sfigurata, o snaturalizzata o comunque dimostrata in modo diverso dal comune; altrimenti, proprio nel caso, uno dei tanti casi, del film *Elisabetta d'Inghilterra* sarebbe bastato mostrarci fotografie bene prese del-

la signora Flora Robson o altre, magari, di Olivier, di Banks, di Massey o di Leigh in costumi elisabettiani per provini di studio.

La trama infatti è nulla e meno di nulla. Scopo, nessuno, nemmeno quello di divertire. Così, fra l'altro, si riesce appena a sciupare la pellicola da imprimere.

AMANTI DI DOMANI
(WHEN YOU ARE IN LOVE)

Origine: America - *Casa di produzione*: Columbia Pictures - *Soggetto*: da una trama di Ethel Hill e Cedric Worth - *Operatore*: Joseph Walker - *Musica e direzione musicale*: Alfred Neuman - *Scenografo*: Stephen Goosson - *Metraggio*: metri 2.700 - *Sceneggiatura e regia*: Robert Riskin - *Interpreti*: Grace Moore, Gary Grant, Aline Mac Mahon - *Casa di doppiato*: Fono Roma - *Sistema di registrazione per la versione italiana*: Western Electric - *Direttore per la versione italiana*: Sandro Savini - *Distribuzione per l'Italia*: E. I. A.

La trama si svolge sulle falsarighe di *Accadde una notte* o anche di *Accadde una volta* o ancora di *Amore è novità* e di *Lasciate fare alle donne* e di *La moglie milionaria* e di moltissimi altri film, tutti eguali sempre, o meglio basati sull'incontro fortuito, sul matrimonio per misure personali e infine sul matrimonio necessario.

I due protagonisti si amano dal principio per una sorta di « coup de foudre » (i fulmini cadono spessissimo sulle trame americane) e finiscono, attraverso un matrimonio occasionale, a sposarsi per bene e, trattandosi d'America, non si può nemmeno dire una volta per sempre.

Il film, se certa giusta misura nascesse in causa, o magari il punto d'onore, sarebbe corto assai, appena cento metri di pellicola: fulmine e bacio finale, o, siccome non si tratta più di bacio finale (aboliti anche questi per pretesto di imitazione ripetuta le migliaia di volte) incontro, e sguardo tenero ed ultimo, che fa sperare in chissà quale idillio salottiero o di camera da letto in paramenti bianchi di seta e fiori mostruosi nel vaso di porcellana.

Ma stavolta il pretesto principale sta nella voce di Grace Moore e dunque intero il film è cantato: Grace Moore canta quando ride, canta quando piange, canta quando è triste e quando è allegra, canta quando chiede un aperitivo e in musica chiede una lettera raccomandata, o la fuga dell'amante o una sigaretta « bout doré »; e anche quando dorme sviluppa in temi stabiliti il suo sonno, attraverso l'orchestra sinfonica del Teatro Principale di New York.

Canta, lei, la Grace Moore di quelle scene, sia che provi un'opera di Puccini nel salotto suo da ballo (orchestra sinfonica) o nello sgabuzzino del futuro marito, in un paesetto di provincia, (orchestra di mandolini, banji, chitarre e putipù) o altrove, in specie in certo collegio femminile e maschile, che è rapito, estasiato, portato in cielo da quella voce stentorea e rauca perfino, eccezion fatta degli acuti, cosa mai successa da che mondo è mondo che una musica d'opera o canzonetta magari nazionale rapisca nell'etere i cosidetti fanciulli.

Invece che farne dischi, ecco che l'America ha pensato di produrne film sonori, come ancora in ragione di Jannette Mac Donald, o altrove avviene nei riguardi di Marta Eggerth o altrove di Beniamino Gigli o di Tito Schipa; e questa scempiaggine inqualificabile dovrebbe essere a sostegno del nuovo cosidetto film sonoro: sonoro se si canta o sonoro se si parla o s'ode il vento passare fra le graticciate o se il mare romba con cupo tremito sulle scogliere dell'alta provincia naturale.

Ma più sonoro del sonoro cantato, ecco, gli americani credono di non avere ancora inventato: sonoro il film come la radio quando, quest'ultima, fa sentire il canto del rivendugliolo o la canzone negra presa sul posto o anche il rumore del battito d'una porta richiusa con forza, porta anche questa sonora. Le dita diventano sonore allor quando cadono sulla tastiera d'un pianoforte o quando gentilmente schiaffeggiano la guancia, una guancia sola, dell'amante intanto e poi del futuro marito e infine del marito legalizzato ufficialmente e moralmente.

E Grace Moore in questo film, come canta con la voce, così canta con le sue cinque dita della mano destra; così canta an-

cora quando fugge coi piedi dallo sgabuzzino provinciale del futuro marito morale, intanto legale soltanto; così canta ancora allora che posa il cucchiaino sulla tazzina del caffè ingorgato, cantando insomma con l'utensile perfino di metallo.

Di questo passo, cosí via, via via sempre, si verrà al punto in cui Grace Moore, attrice ormai americana al cento per cento, canterà non soltanto con la gola, con la voce, con gli spartiti musicali soliti, con le dita e con i piedi, con gli utensili e con altre cose ancora, ma e sopratutto coi cassetti tirati a forza, con i clakson delle macchine, con gli sportelli dei vagoni ferroviari, con le scale squinternate di provincia, coi letti crocchianti di sete e con gli sgabelli dove si getti di peso, stanca dopo i tanti applausi e i tantissimi successi.

Così ancora, via via sempre di più, guardando le scene dove appare la indimenticabile sonora attrice americana, si dovranno sentire per riflesso i vetri scricchiolare delle vetrine, le calze frusciare, le porte screpolarsi, i diamanti dare in riflessi sonori tutti lampi e saette da udire, e da udire magari l'intestino far miagolii dove che si sarà sorbita una medicina o l'orecchio friggere allora che, per troppo suono di voci, il martello (s'intende quello dell'orecchio) andrà da sè stesso a sbattere sull'incudine.

Ma tant'è: il teatro fotografato può tirare scherzi di questo genere, oltre che il ticchettio delle suole nel fox o la caduta dall'alto d'un corpo sulla pubblica via. Così, allo stesso modo, per il pretesto del canto, si è preso ancora una volta il pretesto d'un racconto e ancora, dopo tanti pretesti, anche il pretesto della musica, degli attori e delle luci; in ultimo, il pretesto del doppiato.

Finalità nessuna, oltre il divertimento di alcune orecchie non ancora decise nella valutazione dei pregi sonori delle voci umane.

Qua e là si dà il caso di avvertire la mano d'un artista, guastata anche questa dal cosidetto vizio di cassetta, quando, durante il matrimonio primo distratto, quello legale soltanto per intenderci, il pastore parla, parla e continua a parlare sino a quando, una volta usciti gli sposi, la vecchia megera di casa non gli mette nella mano il denaro, che il pastore accetta con grande gioia: vi sono nella fisonomia della vecchia gesti e moti di consorte avventizia e in quelli del pastore altri gesti che denotano la virtù del commercio e l'occasione della cerimonia andata bene. (Cose che in Italia non si vedranno mai, per quale ragione non si ancora). Ancora, qua e là, ripetiamo, qua e là soltanto, per non dar forza nè alla mano nè alla mente, atteggiamenti inconsapevoli di Gary Grant il quale da una parte è costretto a far lo sposo legalizzato e dall'altra il ribrezzo di dover rimanere sposo legale soltanto, quasi che, sempre, in più modi, e diversi sopratutto, vi siano in America un paragone fra la vita e il teatro, una dissimiglianza fra convenzione e realtà, un avvertimento perfin sonoro, (si tratta del caso), fra cose sentite e cose cerimoniate, fra legge naturale e fra natura vera e natura falsa, fra struttura e sovrastruttura, fra sincerità e rettorica. Perfino in questi film sonori, pretesto il canto e la voce, si trova qualche modo, segreto, appena visibile ad occhio nudo, di mettere problemi forti e immancabili e non soltanto in film operistici, ma anche in pellicole operettistiche e variettistiche di lapalissiana memoria.

Tutto il resto non vale la spesa. Pur, qua e là ancora, certa avvedutezza di casa provinciale da preferirsi a qualunque altra, con la pioggia luminosa al di fuori, col caminetto fuocante, coi vestiti fradici, con il desco quasi preparato; ancora, certa moralità, (stavolta rettorica purtroppo) di vita esemplare colonica, fra contadini e cose grezze; una tal quale figura di giovanotto sciamannato che ha lasciato il paese per la città e sogna di portare la sua donna sulle montagne non infette; ancora, la diversità dei due ambienti, l'uno moderno cosidetto e cittadino, l'altro paesano e dunque antico per mobili e per persone, gli uni falsi, retrogradi, fallaci, gli altri veri, pronti a tutto, sinceri e la sfigurata masnada di cantanti e di ballerine

nei confronti di un drappello di suonatori paesani, i primi variegati e portati all'apice della mostra, i secondi rimediati alla meglio, ma ancora puri, che valutano la donna del giovanotto capace di poter diventare moglie perchè veste abiti posticci e necessari, e sa cucinare con le proprie mani e sa anche magari cantare canzoni nostalgiche, che rammentano il fiume e la montagna, la pioggia che cade dal cielo e il sole solare, non elettrico: tutte scene appena viste, appena messe e poi sfasciate, portano alla pacchianeria e all'inconcludenza, senza nessun pudore nè riserbo, là per là profanate subitamente dalla logica corrente del commercio e dell'opportunità. Il clichè è ormai quello che tutti vedono e sanno, stereotipato e convenzionale, non soltanto di questo *Amanti di domani* (perchè mai un tal titolo?) ma di quasi tutti gli altri.

Gary Grant, ragazzone impenitente. Tutti gli altri non c'è male. Buoni il sonoro e il doppiato. La scenografia, solita. I costumi, di Grace Moore, epopea del cattivo gusto. I balletti, insignificanti. Molte scene ricordano quelle di *Follie di Broadway 1937* e *1938*, o anche di *Femmine di lusso*.

AVVENTURA A MEZZANOTTE

(IT'S LOVE I'M AFTER)

Origine: America - *Casa di produzione*: First National Films - *Produttore*: Jack Warner - *Regista*: Archie L. Mayo - *Direttore di produzione*: Jack Warner - *Soggetto*: Maurice Hanline - *Dialoghi*: Casey Robinson - *Musica e direzione musicale*: Leo F. Forbstein - *Interpreti*: Leslie Howard, Bette Davis, Olivia de Havilland, Patric Knowles, Eric Blore, Bonita Granville - *Casa di doppiato*: Fono-Roma - *Sistema di registrazione per la versione italiana*: Western Electric - *Direttore per la versione italiana*: Nicola Fausto Neroni - *Distribuzione per l'Italia*: Warner Bros.

Nel quadro dei generi della cinematografia americana occupa un posto preminente e suggestivo il genere teatrale. Non si tratta di teatro fotografato, anche se, spesso, da commedie sieno tratte le sceneggiature dei film, anche se il soggetto originale potrebbe essere agevolmente trasformato in commedia.

Si tratta comunque di film parlatissimi, nelle cui sceneggiature però il dialogo è tagliato con un ritmo rigoroso ed equilibrato pari soltanto a quello dei film di pure immagini dei periodi migliori.

Lo stesso *Impareggiabile Godfrey* era, del resto, un film teatrale in questo senso. Due sono gli elementi principali che compongono il ritmo di questi film; uno, lo abbiamo detto, è il dialogo, l'altro i movimenti dei personaggi: gesti quasi sempre sobrii o volutamente esagerati quanto è necessario per dare determinate caratteristiche ad uno o più personaggi, come nel caso di questa *Avventura a mezzanotte* che costituisce, del genere, uno dei più singolari e piacevoli prodotti; si potrebbe chiamare questo il film dei commedianti: un film sul tipo di *Ventesimo secolo*, di *Vissi d'arte*, della *Paura d'amare*. Gli stessi interpreti di un film tratto da un dramma di teatro, *La foresta pietrificata*, ne sono i protagonisti, ai quali si è associato lo stesso regista: Archie Mayo; la versatilità di Mayo (che ha fatto anche film mediocri, ma che ha una particolare predilezione per dirigere Bette Davis) denota come egli sia un mestierante; ma non in senso dispregiativo; egli conosce sul serio il suo mestiere; basterebbe considerare di questa sua opera, soltanto l'elemento tempo, in senso lato, per le proporzioni tra sequenza e sequenza, in particolare per l'equilibrio nei singoli quadri; tutto è misurato e preciso.

La scelta degli interpreti era già un buon elemento per fare un film convincente: le parti sono tutte tagliate per loro, da quelle di Howard e della Davis che sostengono il ruolo di attori di teatro (e infatti lo sono) al servo fedele Eric Blore, dalla ragazzina capricciosa Bonita Granville alla fanciulla romantica Olivia de Havilland che con i due primi forma un affiatatissimo terzetto.

La vicenda del film che non ha nulla di eccezionale, è regolata con un meccani-

smo da orologio: le trovate, i ritorni di trovate, capitano sempre al momento giusto e la coerenza dei personaggi non viene mai meno.

ERAVAMO SETTE SORELLE

Origine: Italia - *Casa di produzione*: Romulus Film-Lupa Film - *Produttore*: Luciano Doria - *Regista*: Nunzio Malasomma - *Direttore di produzione*: Carlo Benetti - *Soggetto, dialoghi, sceneggiatura*: Aldo De Benedetti - *Aiuto Regista*: Gabriele Varriale - *Operatore*: Arturo Gallea - *Fonico*: Vittorio Trentino, Ettore Forni - *Musica*: C. A. Bixio, Pasquale Frustaci - *Direzione Musicale*: P. Frustaci - *Scenografo*: Pietro Filippone - *Montaggio*: Gabriele Varriale - *Metraggio*: m. 2.457 - *Interpreti*: Nino Besozzi, Antonio Gandusio, Sergio Tofano, Paola Barbara, Lotte Menas, Anna Maria Dossena, Ninì Gordini Cervi, Olivia Fried, Pina Renzi - *Sistema di registrazione per la versione italiana*: R. C. A. Photophone - *Distribuzione per l'Italia*: Enic-Cons. Cinf.

Un vecchio conte ex-donnaiolo scapestrato, l'impeccabile maggiordomo, il figlio del conte di carattere rovescio al padre, rigido e professore di entomologia, sette ragazze di una compagnia di varietà le quali non avendo di che vivere escogitano la trovata di farsi passare per figlie del conte, che avendo avuto relazioni con parecchie donne, potrebbe avere anche le rispettive figlie. C'è persino un apposito registro nel quale il maggiordomo ha tenuto nota di tutte le avventure del suo padrone.

Le sette ragazze si installano nella villa del conte, il figlio professore ritorna da un congresso di scienziati, trova l'inferno, cerca di rimettere ordine, non crede che quelle possano essere sue sorellastre, ma infine, in virtù di un discorsetto che una di esse gli fa, si trasforma: via la barba e gli occhiali, via l'aria dottorale, e nozze con la fanciulla. Si tratta di una operetta, con canzoni e balletti; il dialogo è quello solito di tale genere di film, e la recitazione è, secondo il dialogo, contenuta nei limiti del convenzionale.

Peccato che i realizzatori non abbiano pensato a dare un po' più di umanità alla vicenda, cui non sono sufficienti le battute spiritose e gli equivoci per destare continuo interesse. Si scopre infatti sin dal principio dove il giochetto vuole andare a finire. Come pure non sarebbe stato inopportuno delineare meglio i rispettivi caratteri delle sette fanciulle, le quali salvo Lotte Menas che, attrice vera di operetta, sfoggia le sue teatrali qualità, si confondono tra loro; alcune poi si perdono addirittura: ciò può dipendere anche dal fatto che ad esse manca una preparazione, uno studio. Avrebbero bisogno, insomma di scuola.

IL FANTASMA CANTANTE
(WAKE UP AND LIVE)

Origine: America - *Casa di produzione*: 20th Century-Fox - *Produttore*: Kenneth Macgowan - *Regista*: Sidney Lanfield - *Direttore di produzione*: Darryl Zanuck - *Soggetto*: Curtis Kenyon - *Sceneggiatura*: H. Tugend e Jack Yellen - *Aiuto Regista*: A. F. Erickson - *Operatore*: Edward Cronjager A. S. C. - *Fonico*: W. D. Flick e Roger Heman - *Musica*: Mack Gordon e Harry Revel - *Direzione Musicale*: Louis Silvers - *Scenografo*: Thomas Little - *Costumi*: Gwen Wakeling - *Montaggio*: Robert Simpson - *Metraggio*: m. 2520 - *Interpreti*: Alice Faye, Jack Haley, Walter Winchell e Ben Bernie - *Casa di doppiato*: Fono-Roma - *Sistema di registrazione per la versione italiana*: Western Electric - *Direttore per la versione italiana*: V. Malpassuti - *Dialoghi italiani*: Sabatello - *Distribuzione per l'Italia*: 20th Century-Fox.

Il mondo radiofonico americano, con le lotte da parte di questa contro quella società di trasmissioni, costituisce argomento abbastanza interessante per trarne materia di film.

Il fantasma cantante offre lo spunto per presentare alcuni divi della radio, tra i quali Ben Bernie e Walter Winchell; questi compilatore del radio giornale, quegli direttore di una radiorchestra.

Il film narra la storia di un giovanotto timido che sarebbe un ottimo cantante se non venisse preso dalla paura del microfono. Una ragazza riuscirà a portarlo al microfono, escogitando un trucco che può

essere accettabile o meno ma che dà modo comunque di far ascoltare alcune canzoni, tra le quali una doppiata in italiano in modo cretino. Al film non mancano trovate di sapore prettamente cinematografico; trovate tipo *Accadde una notte,* per intenderci; la combinazione di queste con le canzoni conferiscono al film un tono piacevole.

IL DEMONE DEL GIOCO

(LA DAME DE PIQUES)

Origine: Francia - *Casa di produzione*: General Production - *Produttore*: Christian Stangel - *Regista*: Fedor Ozep - *Direttore di produzione*: Christian Stangel - *Soggetto*: « La dame de piques » di Puschkine - *Dialoghi*: Bernard Zimmer - *Musica*: Karol Rathaus - *Interpreti*: Pierre Blanchar, Madeleine Ozeraf, Marguerite Moreno, André Luguet - *Casa di doppiato*: Palatino - *Direttore per la versione italiana*: Antonio Baroni - *Attori per la versione italiana*: Augusto Marcacci, Giovanna Scotto - *Distribuzione per l'Italia*: Colosseum.

Di Fedor Ozep conosciamo tutti i film che egli ha realizzato in Germania e in Francia. Non quelli che egli ha girato in Russia. In tutti egli ha mostrato uno stile che risente in linea generale dei canoni russi del montaggio come elemento creativo o per lo meno essenziale del film (e in particolare nel *Cadavere Vivente* dove ha avuto come interprete e forse suggeritore di motivi, Vsevolod Pudovchin); ma nello stesso tempo egli ha assimilato (e per questo vedasi *Miraggi di Parigi*) un atteggiamento che trova la sua migliore espressione in Clair. Il suo più recente film è *Tarakanova,* che viene presentato in questi giorni e che unisce agli elementi tipici della espressione di Ozep, fattori che diremmo commerciali: un certo lusso fantasioso, un esteriorismo pittorico. Pittorico o fotografico: quella vernice insomma che ogni regista ama dare ai fotogrammi dei suoi film per rendersi appariscente. Quella vernice che Ozep non ha mancato di dare anche al *Demone del Gioco.* Nel trasportare sullo schermo la novella di Puschkin egli si è trovato accanto il protagonista, Pierre Blanchar il quale voleva il personaggio sulla stessa linea di quelli da lui precedentemente interpretati; anzi ha confuso Puschkin con Dostojevsky. L'atmosfera creata con sapienza di luci e di arredamenti da Ozep ha giovato al gioco di Blanchar il quale come in *Delitto e Castigo* si è trovato accanto come fragile contrappeso la stessa interprete del *Delitto,* la delicata Ozeray. Il film è una rappresentazione più che un racconto visivo: una rappresentazione che si giova degli effetti scenografici così come se ne giova un regista teatrale; Ozep ha posto i suoi personaggi e li ha atteggiati e fatti muovere come se ogni inquadratura fosse un piccolo palcoscenico in cui la cornice non fosse data dal sipario ma dai limiti naturali del fotogramma. Sono, quasi sempre inquadrature che si sogliono chiamare « belle » nelle quali il regista non ha trascurato di giocare spesso di controluce e di effetti.

JANOSIK IL BANDITO

(JANOSIK)

Origine: Cecoslovacchia - *Casa di produzione e Produttore*: Lloyd film - *Regista*: Mae Fric - *Interpreti*: Paolo Bielik, Zlata Hajdukova, Andrei Bagar - *Operatore*: B. Pecenka - *Scenografo*: Carlo Hasler - *Metraggio*: 2117 - *Casa di doppiaggio*: Palatino film - *Direttore per la versione italiana*: Gero Zambuto - *Distribuzione per l'Italia*: Manenti-Film.

Janosik è considerato e non a torto il capolavoro della cinematografia cecoslovacca; non è un film recente, ma tale è la sua vitalità che possiamo senz'altro porlo tra le opere classiche del cinema più ortodosso. I canoni del film visivo sono rigidamente perseguiti; i pochi dialoghi non hanno una funzione narrativa ed esplicativa, poichè tutta l'azione si affida esclusivamente alle immagini: un'azione quasi sempre serratissima. Tuttavia con tali virtù cinematografiche il film è stato scarsamente valutato dalla stessa critica quotidiana che ha evidentemente equivocato sul suo valore.

Però nelle seconde visioni, dove il pubblico è forse meglio attrezzato per sentire il cinema buono, il film va benissimo.

Due elementi danno il tono al film: l'avventura e il paesaggio. Un'avventura che per i cecoslovacchi fa parte della loro storia: epoca 1710; preludio a lotte per la indipendenza nazionale. Un tema assai arduo, affrontato e svolto senza retorica. Motivi drammatici si alternano a motivi grotteschi, amplie visioni di paesaggio ed interni sapientemente illuminati, ritmo sostenuto e vivace a stasi improvvise. Al montaggio è conferità una grande importanza. Guardate la corsa di Janosik al principio, dalla sua casa, giù per la vallata per raggiungere il castello del signorotto che gli ha ucciso il padre, e per contrasto, il senso di atmosfera di attesa creato con poche lente e statiche inquadrature nella scena in cui Janosik sta per essere preso dai gendarmi; o il travolgente finale, quando Janosik danza sotto la forca, preso dal ritmo della musica. La quale musica ha in tutto il film una funzione particolarmente suggestiva.

Il protagonista, Palo Bielik, ha espressioni ed atteggiamenti efficaci.

Rassegna della Stampa

A CHE PUNTO È IL COLORE?

Prossimamente « Bianco e Nero » pubblicherà un esauriente studio sul colore. Riteniamo interessante riportare intanto questo panorama dei vari sistemi in atto o allo studio.

Da più di tre anni attendiamo l'offensiva del colore, offensiva che non si delinea che ben lentamente.

Le ragioni di questo ritardo sono molteplici; ma la principale si traduce nel fatto che i piccoli esercenti saranno in isvantaggio a causa del prezzo di costo un po' troppo elevato. Inoltre la lotta tra grandi società e la divergenza d'opinioni dei tecnici non hanno favorito la messa in pratica di uno qualsiasi dei vari procedimenti.

Alcuni dicono: Il prezzo di costo è alla base di tutta la diffusione ed è possibile scendere a concessioni per certi inconvenienti, a favore dell'esercizio. Altri replicano: Errore: poco importano le difficoltà di laboratorio e di stabilimento: cosa importa il prezzo di costo, purchè nulla venga cambiato per l'esercizio!

C'è, infine, una terza corrente. I procedimenti lenticolari avrebbero potuto essere lanciati sul mercato, se la questione dei brevetti non fosse stata inasprita da qualche speculatore senza scrupoli che ha drizzato gli uni contro gli altri i grandi gruppi, soli capaci di mettere in pratica una invenzione, industrialmente.

Frattanto conveniamo che i nuovi procedimenti « Kodachrome » e « Agfacolor » offrono per la cinematografia a 16 mm vantaggi così seri, che sembra essi siano imbattibili su questo terreno.

Ma si può ancora dire (fine dicembre 1937) che tutti i principali sistemi siano tutt'ora in causa per il formato 35 mm.

Fino ad oggi la sola società che abbia veduto lontano è la « Technicolor », ma si conoscono i grandi sacrifici che s'è imposta questa società, che ha infatti partecipato alla realizzazione di alcuni film destinati a far apprezzare la qualità del suo lavoro.

I saggi eseguiti in Europa, a parte quelli di « Keller-Dorian », anteriori al sonoro, o quelli di « Francita » più recenti, non hanno mai oltrepassato il limite del tentativo, meritorio, ma insufficiente.

Noi vediamo tutti i giorni esperimentatori sinceri ostinarsi in ricerche senza esito; ne vediamo pure di meno scrupolosi che cercano di vivere alla giornata. Ma solo i grandi mezzi permettono attualmente alle idee migliori di concretarsi: senza mezzi, la più bella invenzione rimane sterile.

Esaminiamo intanto, succintamente, le possibilità attuali o future del mercato:

Procedimenti a immagini separate sulla superficie del fotogramma normale, tri o quadricromi, addittivi:

Base « Berthon - Audibert » tricromo — numerosi procedimenti, il più progredito dei quali, dal punto di vista *sfruttamento*, è il « Francita ». Fra i quadricromi citiamo, per l'Europa, il migliore: quello dei fratelli Roux.

Procedimenti lenticolari additivi:

Base « Keller - Dorian - Berthon » — divenuto « Keller - Dorian C.ie », messo a punto industrialmente alla Kodak da Capstaff.

Un laboratorio impiantato a Hollywood, pronto per la produzione industriale.

Procedimento « Siemens - Berthon », che è una variante del precedente e non ne differisce che per il modo di riproduzione. Si sono potuti vedere all'ultima Esposizione Universale di Parigi, film eseguiti con questo procedimento.

Diversi procedimenti derivano da questi ultimi, così i lavori di Vidal e Richard oppure Agfa, che sovrappongono due o tre monocromi su film lenticolato ovvero ottengono da un film lenticolato le matrici elementari, che poi riportano su film sottrattivo, per esempio, a mezzo di imbibizione.

Da segnalare su di una via un po' differente i lavori di Hudeley e Lagrave.

Procedimenti da classificare fra i sottrattivi in tricromia:

Il più conosciuto è il « Technicolor ». Esso è costato milioni per la messa a punto; dà buonissimi risultati; è utilizzato dal noto disegnatore Walt Disney.

« Ondiacolor », sistema bicromo. Si annuncia un sistema tricromo messo a punto presso l'A.F.I.F.A. a Berlino.

I procedimenti bicromi più conosciuti sono, in Europa, l'« Ondiacolor » e il « Dassonville » (Brusselle).

In America, una decina di procedimenti, press'a poco simili, offrono buoni risultati. Uno dei migliori è il « Cinecolor ».

La società Agfa ha un procedimento dove, per la ripresa, si ha una pellicola frontale lenticolata e, dietro a questa, una pellicola pancromatica. Sul film lenticolato si selezionano due colori, sul pancromatico si seleziona un terzo colore; in seguito si stampa, per esempio, su film « Gasparcolor » o su film identico a quello per il « Technicolor ».

Restano i procedimenti classificati nell'una o nell'altra delle categorie di cui sopra; cioè:

Per la Francia: « Lumière Lyon » derivato dalla lastra o dalla pellicola « autocrome ». I risultati sono eccellenti. Si fa la ripresa su « Negativa » e la stampa su « Positiva »; queste due emulsioni sono colorate.

Per l'Inghilterra: « Illford ». Procedimento uscito dal « Dufaycolor », messo a punto presso Guilleminot, lastra « Dioptichrome »; la ditta Dupont de Nemours ha la concessione per l'America. Con questo procedimento è stato realizzato un film sull'incoronazione di Re Giorgio VI.

In America la società Kodak ha lanciato in 16 mm. il suo film « Kodachrome », il procedimento del quale è noto.

Un laboratorio di Hollywood ne annuncia sull'« International Photographer » dell'ottobre 1937, la raggiunta possibilità di stampa su film 16 o 35 mm. a volontà.

La Società Agfa ha un procedimento un po' differente, ma essa non ha ancora dato in merito alcuna comunicazione precisa.

La società « Gasparcolor », creata dal Gaspar, ha messo a punto in Germania presso Geyer, il suo sistema per il quale è stato costruito a Londra un laboratorio. Anche questo sistema dà buoni risultati. Una filiale francese ha i suoi uffici in Rue d'Astorg.

Se ricapitoliamo, troviamo dunque:

In America:

« Technicolor » tricromo, « Cinecolor », « Pivelscolor » e una ventina d'altre marche che lavorano tutte in bicromia e ottengono tutte risultati simili; essendo il procedimento « Cinecolor » uno dei migliori.

Per questi procedimenti si utilizzano sopra tutto le negative « bipak » Kodak e Dupont de Nemours. Qualcuna delle marche citate fa anche esperimenti di tricromia.

Il procedimento « Kodachrome » della Kodak si usa in 16 mm. Si annuncia ufficiosamente che la riproduzione in 35 mm. è realizzata.

Un piccolo laboratorio di Hollywood fa della pubblicità nella quale precisa che gli è possibile la riproduzione a volontà di film

« Kodachrome » qualunque sia il formato (vedi « International Photographer »).

La società Dupont de Nemours fabbrica e sfrutta il « Dufaycolor » (concessione Illford).

Europa:

RUSSIA — Un tentativo, vecchio di due anni, fatto alla « Meschrabpon » da Nicola Ekk: *Rossignol, petit rossignol;* pellicola bicroma imperfetta, proiettata a Parigi, interessante sopratutto per gli intenti artistici del realizzatore.

Qualche altro saggio più o meno felice tentato a Leningrado, dalla « Lenfilm ».

Da non dimenticare che tutti i procedimenti bi o tricromi, tipo « Technicolor », non sono che dei giochi di abilità, dove le astuzie più curiose hanno la loro parte. Non è punto sufficiente ottenere venti immagini successive magnifiche, per avere in mano un procedimento, ma è necessario conoscere tutti i trucchi del mestiere, i quali fanno che il film sia o no impeccabile.

I laboratori russi hanno fatto diversi tentativi, segnatamente qualcuno del genere « Berthon - Audibert », ma nessun seguito è stato dato a questi saggi.

INGHILTERRA — Il vero creatore dei procedimenti bi o tricromi, « Technicolor », è l'inglese Hammburger, le idee del quale sono ancora molto sfruttate nel mondo.

Esistono in Inghilterra diversi procedimenti che si cerca di mettere a punto: gli uni derivano dai lavori dell'inventore predetto, gli altri si basano sulle ricerche del pioniere Freese-Green, il figlio del quale ha continuato la messa a punto di un procedimento ideato dal padre.

Bisogna sopra tutto citare il « Technicolor » che ha impiantato uno studio, presso Korda, dove diversi saggi sono attualmente perseguiti. Questo studio sarà considerato sembra, come il punto di partenza per l'Europa dei tentativi che la Società americana Illford presenta alla sua clientela (come abbiamo detto sopra. il procedimento è il « Dufaycolor »).

GERMANIA — La Società Agfa ha tentato diversi procedimenti, sola o in unione ad altri industriali. Sembra che essa si sia avviata ad una soluzione provvisoria della bicromia messa a punto dall'A.F.I.F.A. (« Ondiacolor »), Essa prepara per il lancio industriale una pellicola identica a quella 16 mm. e degli apparecchi tipo « Leitto », già da qualche tempo sul mercato.

La Siemens è fedele al sistema lenticolare.

Diversi altri tentativi non hanno avuto esito.

BELGIO — Il procedimento bicromo « Dassonville », che ha un rappresentante in Francia. Questa casa di Bruselle sta preparando un sistema in tricromia.

ITALIA — Qualche tentativo bicromo. (*I « tentativi » sono quelli di Roncarolo e di Gualtierotti. Sembra però che l'autore ignori che in Italia è stato inventato il sistema tetracromo addittivo Cristiani e Mascarini e che pure in Italia hanno luogo gli esperimenti di Martinez, di Rudatis e di Amati. Preghiamo quindi M. Richard di aggiornarsi su quanto riguarda il nostro Paese.* - N. d. T.).

FRANCIA — Uno stabilimento che usa un sistema tipo bicromia modificata Combes impiantato ora nei dintorni di Parigi.

Lumière di Lione, pronto per l'industria: tricromia del tipo « autocroma ».

Diversi procedimenti fra i quali i più notevoli sono: il « Roux Frères », il « Francita » ed il Cinèchromographique ».

Alcuni laboratori industriali fanno egualmente delle ricerche.

A. P. RICHARD

(da *La cinématographie Française*)

Sezioni cinematografiche dei Guf

DISTRIBUZIONE « BUONI D'ACQUISTO »

Nel distribuire i buoni d'acquisto per l'anno XVI la Segreteria dei Guf e la Direzione Generale per la Cinematografia si sono preoccupate della graduale valorizzazione delle Sezioni Cinematografiche dei Guf minori. Come si rileverà dall'elenco che segue non si hanno per il corrente anno sovvenzioni di 10.000 o di 7.000 lire come per l'anno XV ma si nota piuttosto una certa uniformità nella distribuzione delle somme tenendo presente che molti Cine-Guf hanno già completata la propria attrezzatura tecnica e che quindi non hanno bisogno che dell'acquisto di pellicola.

Napoli	L.	3.000
Milano	»	3.000
Bari	»	3.000
Torino	»	3.000
Genova	»	3.000
Roma	»	3.000
Bologna	»	2.000
Venezia	»	2.000
Padova	»	4.000
Livorno	»	2.000
Perugia	»	4.000
Udine	»	4.000
Pisa	»	3.000
Bolzano	»	3.000
Asti	»	3.000
Trieste	»	2.000
Messina	»	3.000
Palermo	»	3.000
Firenze	»	3.000
Trento	L.	4.000
Siena	»	4.000
Pola	»	3.000
Ferrara	»	2.000
Reggio Calabria	»	3.000
Savona	»	2.000
Forlì	»	3.000
Lecce	»	4.000
Como	»	2.000
Alessandria	»	2.000
Salerno	»	2.000
Cagliari	»	3.000
Treviso	»	3.000
Lucca	»	2.000
La Spezia	»	3.000
Verona	»	4.000
Rovigo	»	2.000
Ravenna	»	2.000

CINE GUF DI LECCE

Il Cine-Guf di Lecce ha riorganizzato la propria sezione che inizierà ufficialmente la propria attività nel mese di febbraio con una grande proiezione di gala nel corso della quale saranno presentati film inviati dal Centro Sperimentale di Cinematografia. Interessantissime proiezioni nel formato ridotto hanno già avuto luogo a Galatina e Gallipoli suscitando il massimo interesse anche nella cittadinanza.

FILM REALIZZATI AL CINEGUF DI PERUGIA

IV Littoriali della neve e del ghiaccio - 1936; formato: 16 mm.; realizzatore: M. Bencivenga; operatore: Franciosini; stato

del film buono; secondo premio dell'Ente Provinciale del Turismo di Cortina.

Giovani fascisti al campo - 1936; formato 16 mm.; realizzatore: Mario Bencivenga; operatore: Franciosini; stato del film: buono.

Saggio ginnico O. N. B. - Esercitazioni di difesa antiaerea - 1936; formato 16 mm.; realizzatore: Calisti; operatore: Passerini; stato del film buono.

Itinerari Umbri - 1936; formato: 16 mm.; realizzatori: Bencivenga e Biscarini; operatore: Bencivenga; stato del film: buono; V premio dell'Ente Provinciale del Turismo.

Bimbi e Sole - 1936; formato 16 mm.; realizzatore: Bencivenga; operatore: Bencivenga e Orioli; stato del film: ottimo; segnalato ai Littoriali dell'anno XV.

Tornano i legionari - 1937; formato: 16 mm.; realizzatore: Bencivenga; operatori: Bencivenga, Franciosini; stato del film: ottimo.

Visioni di Como - 1936; formato: 16 mm.; realizzatore: Bencivenga; operatore: Bencivenga; stato del film: ottimo.

Agonali dello sport - 1936; formato: 16 mm.; realizzatore: Orioli; operatore: Bencivenga; stato del film: ottimo.

Littoriali dello Sport - 1937; formato: 16 mm.; realizzatore: Orioli; operatori: Bencivenga e Franciosini; stato del film: ottimo.

Trasfusione del sangue - 1937; formato: 16 mm.; realizzatore: Paparoni; operatore: Bencivenga; stato del film: ottimo.

Figli della Lupa - 1937; formato: 16 mm.; realizzatore: Orioli; operatore: Bencivenga; stato del film: ottimo.

Pellegrinaggio a Predappio - 1937; formato: 16 mm.; realizzatore: Orioli; operatore: Bencivenga; stato del film: ottimo.

LUIGI FREDDI - *Direttore*

LUIGI CHIARINI - *Vice Direttore responsabile*

« LABOREMUS » - Via Capo d'Africa, 54 - Roma - Telef. 74.633